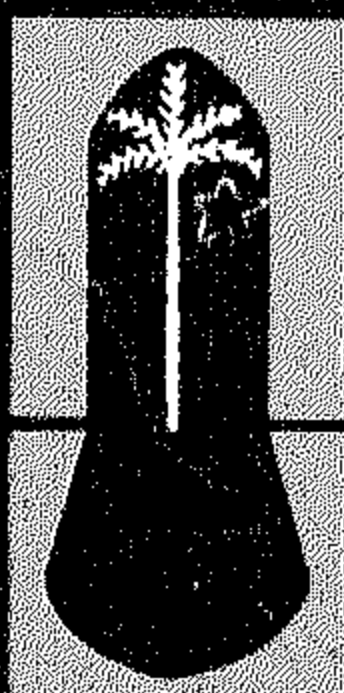


فنون العصر الواسطي

موسوعة تاريخ الفن / العين تسمع والأذن ترى



دراسة : د. ثروت عكاشة / الجزء الثاني عشر



دار سعاد الصباح



الدكتور ثروت غكاشة

وُلِدَ بالقاهرة عام ١٩٢١، وتخرّج في الكلية الحربية عام ١٩٣٩، ثم في كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨. ونال الجائزة الأولى في مسابقة القوات المسلحة (١٩٥٠)، ثم حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١، ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس (١٩٦٠). وشارك في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليه (١٩٥٢). عُيِّن رئيساً لتحرير مجلة التحرير (١٩٥٢-١٩٥٣)، ثم ملحقاً عسكرياً بالسفارة المصرية ببرن ثم بباريس ومدير (١٩٥٦-٥٣)، ثم سفيراً لمصر في روما (١٩٥٨-٥٧)، ثم وزيراً للثقافة (١٩٦٢-٥٨)، ثم رئيساً للمجلس الأعلى للفنون والآداب. وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري (١٩٦٦-٦٢)، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (١٩٧٠-٦٦). ثم عُيِّن مُسَاعِداً لرئيس الجمهورية للشئون الثقافية (١٩٧٢-٧٠)، وعمل أستاذاً زائراً بالكوليج دي فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن (١٩٧٣)، ثم انتُخب زميلاً مُراسِلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية (١٩٧٥).

كان عضواً بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو (١٩٧٠-٦٢)، كما عمل نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها (١٩٧٨-٦٩). * رئيس اللجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس (٩٠-١٩٩٣).

فنون
العصور الوسطى

لوحة الغلاف .الملوك المجوس [تفصيل]
زجاج معشق ملون . كاتدرائية شارتر.

موسوعة تاريخ الفن :
العين تسمع
والأذن ترى



الجزء الثاني عشر

فنون

العصر الوسيط

دراسة

د. ثروت عكاشة

رقم الإيداع : ١٩٩٤/٧٥١٠
I.S.B.N. 977—274—042—7

الطبعة الأولى ١٩٩٤
جميع الحقوق محفوظة ©
دار سعاد الصباح
ص.ب : ٢٧٢٨٠
الصفة ١٣١٣٣ - الكويت
القاهرة - ص.ب : ٢٦٧ دق
٣٤٩١٧٢٧
تليفون : ٣٤٩٧٧٧٩
٧٠٩٥٨٣
فاكس : ٧٠٩٥٦٣

تصميم الغلاف : الفنان حلمى التونى
الإخراج : الفنان عبد السلام الشريف

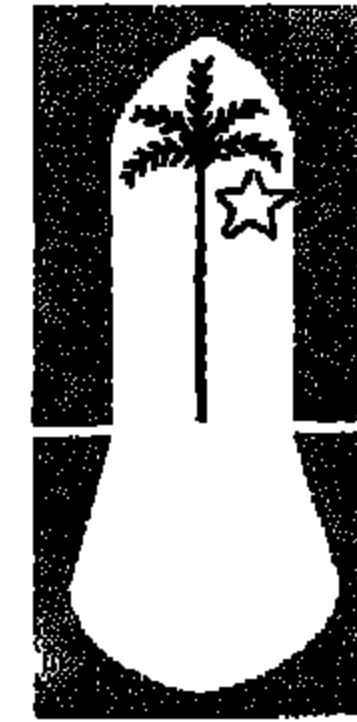
إهداء

إلى حفيدتي

نهي عبد المجيد اللبان ، زهرة الأسرة اليا نعة .

مع حبي

الطباعة والتجليد
بجمهورية مصر العربية
● مطابع سجل العرب
٩ شارع عماد الدين - القاهرة
ت : ٩٣٢٧٠٦



دار
سَعَادِ الْكَايْه

الفنون الأوربية في عهد الفرنجة

بلغ تدهور الغرب ذروته في الفترة ما بين القرنين السادس والثامن ، ولولا صمود المسيحية صمودا لا يلين وانتشارها هنا وهناك لرجع الغرب إلى ما كان عليه في عصر ما قبل التاريخ . كذلك وقف العنصر اللاتيني - برغم ملاقاه من مقاومة شديدة - موقفا صلبا ساعده فيما بعد على استرداد حقه والتمكين لذاته ، فبقيت اللغة اللاتينية لغة الحياة اليومية ولغة الكنيسة ولغة الأدب والأدباء الذين برز من بينهم في القرن السادس بويثيوس Boethius وكاسيودوروس Cassiodorus بإيطاليا وإيزودور الإشبيلي بإسبانيا وفورتوناتوس وجريجور من مدينة تور ببلاد الغال . وكذا بقي الهيكل الإداري على ما كان عليه ، واستمرت طرق تجارة البحر المتوسط مطروقة على الرغم من أنها لم يعد لها الأثر كما كانت الحال من قبل في نشر الهيمنة الرومانية ، بل على العكس أخذت في نشر النماذج الشرقية التي كانت سمة الحضارة الرائدة وقتذاك .

ولم يزدهر من الامبراطورية الرومانية المقسمة غير بيزنطة وحدها تحت حكم چوستنيان التي جهدت في أن تعيد مجد الامبراطورية الرومانية السابق أو على الأقل أن تكون لها اليد العليا على البرابرة ، وبهذا أصبح شرقى البحر المتوسط مركز القوى* . وفي عام ٥٢٩ أغلق چوستنيان مدارس أثينا ، إذ كان أكثر ميلا إلى الشئون العسكرية والقانونية منه إلى الشئون الفكرية . ومع إغلاق هذه المدارس اضطر الفلاسفة إلى الهجرة ، وكان هذا الإجراء من چوستنيان أمرا غريبا . وبذا أصبح لكنيسة روما وحدها الإبقاء على حضارة الغرب ، وكان نفوذها الثقافى المؤثر يرجع إلى الأديرة التي كانت في عزلة عن العالم وتستلهم مثلها خلال القرن الخامس من الرهبنة المصرية على نحو ما كان الأمر في ليران Lerins بجنوب فرنسا على يد القديس

(*) انظر الفن البيزنطى - الجزء الحادى عشر ، من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . لكاتب هذه السطور .
دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٣ .

أونورا St. Hononat وفي آرل على يد القديس سيزير St. Cesaire ، وفي أيرلندة على يد القديس باتريك ، إلى أن أسس القديس بنوا [بندكت] د ه نورسي St. Benedict في عام ٥٣٤ نحلته الرهبانية التي قُدِّر لها أن يكون لها شأنها . ومن الإنصاف القول بأنه حتى اللحظة التي حدَّ فيها بندكت بمساعدة كنيسة روما من نشاط البعثات التبشيرية الأيرلندية ، كانت هذه البعثات هي التي حملت عبء نشر المسيحية في أوروبا . ومع أنهم كانوا غرباء على التقاليد اللاتينية إلا أنهم مزجوا عن جدارة بين روح البرابرة والمسيحية ، وهو ما كان له صدى في الفن الذي ابتدعوه والذي جمع بين التقاليد الكلتية وبين التقاليد الجرمانية وبين النماذج القبطية .

وفي نهاية القرن السادس حاول البابا جريجوريوس الأكبر بذكائه الملحوظ - وقد عقد العزم على أن تكون العقيدة الكاثوليكية رومانية الطابع قلبا وقالبا - أن يبتدع شعائر لاتينية وفنا لاتينية ، فأوفد البندكتيين في بعثات تبشيرية إلى قلب أقاليم البرابرة الشماليين ليضمّهم إلى صفوف المسيحية ، وكذا إلى الأنجلو ساكسون ليخلع عنهم نفوذ الرهبان الأيرلنديين ، ولهذا لُقِّب جريجوريوس « أبا الغرب » . ولكنه ما كاد يُفسح الطريق للطراز الروماني لينفذ إلى أوروبا المسيحية حتى وجدت أوروبا نفسها مهددة شرقا وغربا بالغزو الإسلامي بين عامي ٦٢٢ و ٧٥٥ بعد أن امتدت الامبراطورية الإسلامية من القوقاز شرقا إلى سراقوسة غربا . وفي الوقت نفسه تعرضت إيطاليا للغزوة الأخيرة من غزوات البرابرة اللومبارديين حتى كادت بقايا الحضارة اليونانية الرومانية المتداعية تتعرض للزوال . ولكن ما لبث الغرب الذي تتنازعه القوى من هنا ومن هناك أن استردّ قواه في القرن الثامن ، وأخذ البرابرة يدخلون في المسيحية أفواجا ، وإذا « الفرنجة » Franks [قبائل جرمانية احتلت بلاد الغال في القرن السادس ومنها اشتق اسم فرنسا] الذين اكتسب بعضهم حق المواطنة الرومانية منذ القرن الرابع يصلون أنفسهم شيئا فشيئا بالامبراطورية أولا جُنْدًا مرتزقة ثم اتحادا في نظام فيدرالي ، إلى أن أصبحوا في عهد الامبراطور قسطنطين قادة إداريين وعسكريين . وظلوا على وفائهم إلى أن انقلبت الحال في الامبراطورية ومُنيت بالهزيمة فإذا هم يتخلّون عنها . وكان هؤلاء الفرنجة قد اعتنقوا المسيحية في ظل حكم كلوفيس Clovis الذي عُمِد في عام ٤٩٦ وكتب لهم أن يصبحوا نواة أوروبا فيما بعد . وكان اندماجهم ببلاد الغال الرومانية أوثق ما يكون حتى غدت حدودهم هي الخط الفاصل بين الشعوب الناطقة باللغات ذات الأصول اللاتينية Romance وبين الشعوب الناطقة باللغات الجرمانية .

وفي نهاية القرن السادس قاوم الفرنجة غزو اللومبارديين لإيطاليا وتمكّنوا في آخر الأمر من وقف زحفهم . وفي بداية القرن الثامن عندما وليت الأسرة الكارولنجية^(١) عرش الامبراطورية الرومانية المقدسة

(١) أسرة من الملوك الفرنجة Franks ومؤسسها في القرن السابع هو پيپان القيصر أمير لاندن ، وكان يشغل هو وأسلافه من قبل منصب رئيس ديوان الأسرة المبروقنجية ، ثم إذا به يستولى على العرش وينصب من نفسه ملكا عام ٧٥١ . وقد توج ابنه شارلمان امبراطورا عام ٨٠٠ فبلغت الأسرة الكارولنجية في عهده أوج قمتها . غير أن هذه الامبراطورية ما لبثت أن قُسمت في عهد ابنه لويس (٨٤٣) بين أولاد لويس فاستقلت لوثيرا بلوثرينجيا ولويس الألماني بألمانيا وشارل الثاني بفرنسا .

بعد الأسرة الميروفنجية^(٢) كان شارل مارتل هو الذى ردّ الغزاة العرب إلى ما وراء البرانس واقفاً زحفهم على أوروبا . ومن الغرابة بمكان أنه على الرغم من أن البابوية كانت مهددة بالغزو اللومباردى إلا أنها رفضت أن تتلقى العون من بيزنطة التى كانت شقة الخلاف بينها واسعة و آثرت الاستنجاد بالفرنجة الذين قدر لهم أن يكونوا حماة الغرب .

وهكذا كان التحالف الوثيق بين القوى الدينية والدنيوية هو الأساس الذى قامت عليه أوروبا الحديثة ، كما كان أساساً لمحاولة إعادة بعث الامبراطورية الرومانية المقدسة « الجرمانية » . والغريب أنه فى نفس الوقت - أعنى فى القرنين السابع والثامن - وطّدت اللغات ذات الأصول اللاتينية أركانها مُعلنة بداية حضارة جديدة هى وإن كانت تُعزى إلى روما غير أنها حلت محلّها وذهبت بمعالمها ، غير أن هذه الحضارة كانت تفتقر إلى فن ، ومن المعروف أنه أسهل على المرء أن يتخذ قراراً سياسياً من أن يجتاز المخاض الروحي البطيء الخطى الذى يقتضيه الفن ، ولهذا كان الفن لا يزال تغشاه غمامة . وعندما تحدّدت الأسس التى ستبنى عليها أوروبا خلال القرن الثامن كان من الواضح أن أوروبا تسعى إلى توطيد مكانتها فربطت ما بين سلطة البابا الدينية وبين سلطة البرابرة الغزاة الدنيوية بعد ما كان بينهما من نزاع . ولكى تمكّن البابوية لمركزها أضفت على « المدينة الخالدة » روما ما كان لها من مجد قديم متوارث . وكانت البابوية تعتقد فى مبدأ الأمر أنها مع انهيار الامبراطورية الرومانية ستنهار هى الأخرى معها ، ولم تكن تخال أنها سوف تنهض من جديد على أيدي البرابرة الغزاة ، ومن ثم أخذت تعزز مكانتها لتواجه برابرة الشمال وبيزنطة فى الشرق . وكانت حال الفن أشبه ما تكون بالحال السياسية ، فلقد كادت التقاليد الفنية الرومانية أن تختفى وصار من الصعوبة بمكان أن تستردّ مكانتها السالفة بعد أن أخذت تتسلّل إليها عناصر من فنون البرابرة وفنون الشرق . وتكشف لوحات الفسيفساء فى إيطاليا ذاتها منذ القرن السادس إلى الثامن فى كل من روما ورافينا عن التحوّل المضطرب من « التشكيلية » الرومانية إلى « الطراز الكهنوتى »^(٣) البيزنطى . وبالرغم من أن أرضيات الكنائس ومذابحها كانت تُبنى عن الصيغ المتشابكة المتضافرة التى كانت تزين الأرضيات الرومانية إلا أن طرازها كانت تمازجه روح البرابرة الفنية . كذلك سرى هذا التسلّل إلى فن العمارة مثلما سرى إلى الفنون التشكيلية ، وكان لا مناص من الانتظار حتى « عصر النهضة » لتطهير التقاليد الفنية الرومانية مما دخل عليها .

(٢) أسرة من الملوك الفرنجة Franks تُعزى إلى شخصية ميروفئوس شبه الأسطورية . وقد أسّس كلوفيس أحد ذراريه مملكة الفرنجة عام ٤٨١ ، وما لبثت هذه المملكة أن قُسمت بعد وفاة كلوفيس بين ورثته إلى ممالك استراشيا ونويستريا وأوكيتانيا وبرجنديا وأورليان وباريس ، وما أكثر ما كانت هذه الممالك تتجمع وتتوحد تحت قيادة واحدة . وفى النهاية بلغ الخمول هؤلاء الملوك أن انقضّ عليهم رئيس الديوان يبيان القصير فاعتلى العرش عام ٧٥١ بعد أن أزاح آخر الملوك الميروفنجيين .

(٣) Hieratic كهنوتى ، وهو اصطلاح يُطلق فى الفن البيزنطى وغيره على أشكال الشخصيات المحوّرة ذات الصرامة التى لا يُلغى فيها ابتداء إلى الصفات الطبيعية بل إلى إسباغ القداسة على الشخص أو الشيء المراد تصويره (المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية م.م.م.ث - لكاتب هذه السطور . لونغمان ١٩٩٠) .

ومثلما انتشرت روح الفن البيزنطى فى إيطاليا كما هى الحال فى رافينا وصقلية وأمالفى انتشرت تقاليد الفنون الشرقية والفارسية فى بيزنطة ؛ فإلى جوار التحف العاجية والأنسجة الفاخرة غزت موضوعات الشرق الفنية وأشكاله وأساليبه الغرب الذى كان عاجزا عن إنجاز مثل تلك الروائع المترفة السخية ومن ثم حاول محاكاتها . وعندما كانت أسرة شارلمان ومن بعدها أسرة أوتو مشغولتين بتحقيق حلم الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ومحاولتين إضفاء سمة كلاسيكية تقليدية على المؤثرات الشرقية الوافدة، غدامن العسير التمييز بين ما هو من التراث الرومانى الأصيل وبين ما هو ساسانى شرقى وافد عن طريق بيزنطة . هذا إلى أثر الفن الإسباني قبل الفتح الإسلامى ثم أثر الفن الإسلامى ذاته فى الأندلس الذى أثر هو الآخر فيما كان للشرق من جولات فى هذا المجال . ومع هذا الخليط من المؤثرات المتنوعة كان على أوروبا أن تجلّو موقفها ، فمضت روما جاهدة فى مطاردة المسيحية الأنجلوسكسونية - التى أسهمت فى صنعها التقاليد الكلتية المشربة بالتعاليم الجرمانية - واضعة فى مقابل منمنماتها وُصُلُبانها الزخرفية فناً بندقياً رومانياً ؛ فاستبدلت بالصيغ التجريدية المتشابكة لفائف واقعية ، وبزخارف خُرَافِيّ الحيوان أشكالاً آدمية ، فلم يجد الفن الكلتى الجرمانى مكانا يلجأ إليه إلا بين آخر من كان من شعوب البرابرة وهم الفايكنج السكندنافيين الذين أصرّوا على الأخذ بهذا الفن حتى بعد اعتناقهم المسيحية فى عام ١٠٠٠ .

وثمة مفارقة نجدها فى هذا المجال ، فبينما ارتاح البندكتيون فى روما إلى ظهور الأشكال الآدمية من جديد لتقف فى مقابلة « حركة تحطيم الصور » البغيضة إليهم سواء فى بيزنطة المسيحية أم فى العالم الإسلامى ، إلا أنهم لم يغالوا فإذا هم يرتضون الصيغ الزخرفية المتشابكة وصور الحيوانات الأيرلندية العجيبة فى الأجزاء المزخرفة من مخطوطاتهم على أنها عنصر مساعد ملطّف يؤدى وظيفة زخرفية ، ومن ثم استمر تأثيرها خلال العصر الرومانسكى وكذا العصر القوطى . وفى الوقت نفسه استمر التيار الرومانى يتزايد ويتسع جاعلا كل شىء وفق اتجاهه العام . غير أنه جرت فى المجرى الذى يجرى فيه هذا التيار مخلفات الروافد التى تصبّ فيه ، فعلى حين كان تأثير البرابرة طاغيا على الفن الميروفنجى وعلى فن القوط الشرقيين خلال القرن السابع فى مجال صياغة المعادن ، لم يكن الأمر كذلك فى مجال العمارة التى كان لابد من أن تعود إلى فن العمارة الرومانى الذى امتزجت به تأثيرات شرقية وافدة ، حيث تجاوز العمود الرومانى - بضرف النظر عما لحقه من تدهور فى بازيليكات القرنين الرابع والخامس - مع «العقد» الذى اقتبسته روما عن الشرق .

وكما كان الفن الكارولنجى محاكاة للفن الكلاسيكى القديم إلا أن الفنانين الجرمان أضافوا إليه مسحة نابضة بالقوة حتى غدا يمثل مزيجا من ثقافات مختلفة فى غربى أوروبا هو الأساس لفن العصور الوسطى . وكان شارلمان^(٤) قد أمر الأساقفة أن يرثموا سائر الكنائس المتداعية فى مملكته وتجميلها بالذهب

(٤) شارلمان (شارل الأول ٧٤٢-٨١٤) هو أكبر أبناء پيپان القصير مؤسس الدولة الكارولنجية وحفيد شارل مارتل . وقد شارك أخاه كارلومان بعد وفاة أبيه إلى أن تولى عرش مملكة الفرنجة بعد وفاة أخيه عام ٧٧١ . والمعروف أن البابا قد استنجد به عام ٧٧٩ عندما اهتز كرسيه من تحتة فهبّ لنجدته وكافأه البابا بأن توجّه امبراطورا عام ٨٠٠ . وقد أشرك شارلمان معه فى الحكم ابنه لويس الأول وعهد إليه بخلافته وتوجه فى مدينة آخن منشأ الأسرة الكارولنجية .

والفضة والأحجار الكريمة ، كما شرع في إقامة العديد من المباني أهمها قصر پالاتين بمدينة آخن والجسر الخشبي فوق نهر الراين عند مينز . وذهب الفن الكارولنجي إلى مدى أبعد ، فجهد في أن يعود إلى التقاليد الرومانية الكلاسيكية لا في فن العمارة فحسب بل في الفنون الزخرفية أيضا مثل المشغولات البرونزية والعاجيات المحفورة والمصوغات الزخرفية والطلاء بالمينا المحجزة (لوحة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥) ، ولعل هذه الفنون الزخرفية هي الأساس الذي قامت عليه حركة النحت الرومانسكية العظمى ، وربما كانت المخطوطات المرقنة هي أعظم ما خلّفته النهضة الكارولنجية ، (لوحة ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣) ؛ لهذا إلى انتشار لوحات الفسيفساء التي كانت تُقدّم قربانا وتوضع على مداخل الكنائس شكرا لما يُسديه القديسون للناس من خير .

وقد انتهز شارلمان فرصة التحالف القائم بين سلطة الفرنجة الدنيوية وبين سلطة روما الروحية فأقدم في جُراة على إنجاز البرنامج الذي كان قد وضعه البابا جريجوريوس الأكبر في القرن السادس هو وبعثاته التبشيرية البندكتية . ومما هو جدير بالذكر أن شارلمان هو الذي بسط نفوذ البندكتيين في الأديرة الكبرى بأوربا ، إذ كان يؤمن بأن الفن والثقافة ينبغي أن يكونا تعبيرا عن إيقاظ الغرب من غفوته ، كما انصرفت خطواته إلى بلوغ هدف واحد شامل هو القضاء النهائي على اللومباردين وإخضاع الآقار والسكسون وإنشاء إقليم حدود إسباني يكون سداً منيعاً أمام الغزو الإسلامي ، واستبدال الكتابة الكارولنجية بالحروف الإنشائية [البوصية] uncial والطقوس الرومانية بالطقوس الغالية والعودة إلى الحضارة الرومانية المهجورة واستعادة فنونها الإنسانية والواقعية التي ما لبثت أن شقت طريقها إلى العمارة والزخارف ، فحلّت صيغ أوراق الأكانثا ولفائف الكروم محل الصيغ المتشابكة وخرفاتي الحيوان في ترقين المخطوطات .

ومع أن محاولة شارلمان خلق فن معبر عن الروح الأوربية جاءت قبل الأوان إلا أنه أوضح لأوربا معالم الطريق الذي ينبغي أن تسلكه إلى ما شاء الله ، وهو نفس الطريق الذي شقته منذ العصور الوسطى حتى عصر النهضة ثم عصر الكلاسيكية المحدثه ، والذي انتهى إلى بعث رؤية فنية متوائمة مع الطبيعة تسود فيها الأشكال الأدمية ، وإلى أطراح الأسلوب الخطّي الديناميكي في سبيل « الشكل » والكتلة والتكوين الفني الساكن ، وإلى فرض طراز يتفق مع العقل والمنطق . غير أنه منذ عام ٨٨٨ أخذت امبراطورية شارلمان الفسيحة الممتدة من نهر الإلب شرقاً إلى برشلونة غرباً ومن الداغرك شمالاً إلى مونت كاسينو جنوباً تنحلّ وتتفكك ، ولهذا جاء فيها تعبيرا عابرا وإرهاصة بما سيقع بعد ، وذلك لأنه كان فرضاً فرضته السلطة لا تطورا تدريجيا ، ومن ثم لم يوفق الفن الكارولنجي إلى الانتهاء إلى نظرة فنية تركيبيه ، فلقد حاول أن يكون كلاسيكيا وخال أنه أصبح كلاسيكيا لما كان منه من اتخاذ نماذج كلاسيكية ، ولكنه لم يفتن إلى ما كان لا يزال مترسبا من تقاليد الشرق البيزنطية وتقاليد البرابرة . وما من شك في أن النية كانت صادقة جليّة إلا أن النتيجة جاءت خليطا مهجنا . وما كادت أزمة تحطيم الصور تنتهي على أيدي أسرة الأباطرة المقدونيين في بيزنطة خلال القرن التاسع حتى نشأت حركة « إحياء كلاسيكية » في بيزنطة هي الأخرى كما مرّ بنا حيث أسفرت عن نتائج مماثلة .

ولقد اتخذ شارلمان من آخن « إكس لاشاپل » - ولم تكن في نطاق مملكة الفرنجة Frankish Kingdom بل كانت في نطاق الشعوب الناطقة بالألمانية - عاصمة لامبراطوريته التي مدّ رقعتها حتى إيطاليا جنوبا ونهر الإلب شرقا في قلب جرمانيا التي كانت قد دانت بالمسيحية لتوها أو على على الأصح فرضها عليها شارلمان

لوحة ١ . فن كارولنجي . تمثال
القديس فوا . نهاية القرن ١٠ .
كونك .



<
لوحة ٢ . فن كارولنجي . تمثال
منمنم لشرلمان ممتطياً جواده .
متحف اللوفر .

فرضا . وبهذا يكون قد نقل مركز الامبراطورية بعيداً عن الغرب إلى قلب عالم البرابرة ، فأصبحت أوروبا الحديثة - والتي كانت تتلهف إلى عودة أمجاد روما - جرمانية .

وقد شاء القدر بعد تقسيم امبراطورية شارلمان عام ٨٨٨ أن يتداعى القسم الفرنجي منها ويأخذ في الانحلال ، ولم يستطع أن ينهض من جديد إلا مع نهاية القرن العاشر على يد هيو كابت Hugh Capet . وكان اختفاء الكارولنجيين منذ عام ٩٨٧ في لوثرينجيا الألمانية مما مهد لظهور أوتو الأول^(٥) واستيلائه على

(٥) أوتو الأكبر (٩١٢-٩٧٣) تولى الملك في ألمانيا بعد وفاة أبيه هنري الأول . وحين استنجد به البابا عام ٩٦٢ سارع إلى نجده فتوجه البابا امبراطوراً للامبراطورية الرومانية المقدسة التي تشمل ألمانيا وإيطاليا . وقد استمرت هذه الوحدة السياسية إلى عام ١٨٠٦ حين تنازل فرنسيس الثاني عن لقبه الامبراطوري . ويذهب بعض المؤرخين إلى أن الامبراطورية الرومانية التي أسسها قيصر أوغسطس لم تنته بغزو القوط لروما بل توقفت فحسب عندما تنازل آخر امبراطور روماني عن عرشه عام ٤٧٦ ، ثم جاء شارلمان لإحيائها عام ٨٠٠ إلى أن بعثها أوتو الأول من جديد عام ٩٦٢ ، ومن ثم فإن شارلمان وأوتو هما ورثا أوغسطس الشرعيان . ويذهب البعض الآخر من المؤرخين إلى أن أباطرة الدولة الرومانية الشرقية [بيزنطة] هم أصحاب الحق الشرعيون في اللقب الامبراطوري .



السلطة ، كما ترتب على غزوات الفايكنج التي اتجهت بصفة خاصة إلى ما أصبح بعدُ دولة فرنسا أن انتقلت المراكز الثقافية إلى قلب الامبراطورية الجرمانية وإلى تخوم إيطاليا . وعلى حين أنشأ الفايكنج دوقية نورماندى بفرنسا تعرضت الامبراطورية الجرمانية لزحف موجة بربرية أخيرة هي موجة المايجار التي استمرت من ٨٦٢ إلى ٩٧٠ . وهكذا تضافرت كل العوامل على انتشار الفوضى في أوروبا ، فحل محل التحالف بين مملكة الفرنجة - التي كانت منذ زمن طويل قد تقلدت بتقاليد الرومان - والبابوية تحالف مع ألمانيا ، التي كانت ما تزال قريبة العهد بأصولها البربرية .

وما لبث الأوتونيون أن أحيوا أفكار شارلمان حتى لقد أمر الامبراطور الشاب أوتو الثالث المشتعل حماسة به بإخراج جثمانه من قبره ليصلى أمامه في عام ١٠٠٠ ، وكان قد توج مثل أبيه وجدّه من قبل في روما . وكانت لاستعادة الامبراطورية على يدى أوتو الثالث أهمية رمزية ؛ فهو سليل بيت الزعامة الجرمانية في سكسونيا التي كانت ما تزال قريبة العهد بالوثنية ، كما كان ابن الامبراطورة البيزنطية ثيوفانو ، ثم كان أن اتخذ هذا الملك الشاب الذى تجرّى في عروقه الدماء البربرية واليونانية من روما عاصمة له وسك نقودا تحمل شعار « إحياء الامبراطورية الرومانية » *Renovatio Imperii Romani* . ويتضح تعقّد هذه الحقبة وفنونها من تطلّع الفن الأوتوني إلى إحياء الكلاسيكية ممزوجة بعنفوان الفن الجرمانى وحدّته إلى جوار سمات الفن البيزنطى المطبوع بالتأثيرات الشرقية . وهكذا أصبحت أوروبا من جديد مركز التقاء لتأثيرات متضاربة حالت دون الفن الأوتوني وبين أن يظفر بالتعبير عن شخصية متميزة كما كان يأمل . وأهم أعمال النحت في مستهل القرن الحادى عشر هي الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلدزهايم ، (لوحة ١٤) ثم قلّة نادرة من التصاوير حفظها لنا الزمن .

وليس ثمة شىء غير المخطوطات المرقّنة هي التي نلقن عنها فكرة عن التصوير أيامها . وكان أسلوب التصوير تهمين عليه القوى السياسية المسيطرة من خلال پورترهيات الأباطرة والملوك والأمراء وزوجاتهم ، وكذا ما كان من رسم شخصيات نسائية ترمز للدول الخاضعة للامبراطور . وكانت أهم دار نسخ في مدينة ريخناو على بحيرة كونستانس ، ومنها أشعت على مراكز النسخ الأخرى من خلال مخطوطاتها ونُسخها (لوحة ١٥ ، ١٦) . وقد حملت العاجيات المحفورة سمات العصر الكارولنجى ، كما نشطت أعمال صياغة الذهب والمشغولات المعدنية في تمثيل الشكل الأدمى والتعبير عن كتلته وبثّ الحيوية فيه (لوحة ١٧) .

كانت تلك محاولة أخرى ولكنها كانت محاولة مصطنعة لأنها افتقدت العنصر الموحد فاستنفدت ذاتها من غير أن تحقق طموحها . وهكذا تطلّعت العيون إلى روما على أنها الملجأ الأخير ، ولا غرو ففى ماضيها الحل المنشود ، ولكن دون جدوى ، إذ نرى أنه فيما بين عامى ٨٦٠ و ١٠٠٠ لم يُشيد مبنى واحد في روما وكذا لم يُرمّم أثر واحد . وعلى النقيض من ذلك نشأت في العالم المسيحى سلطة جديدة هي سلطة نظام أديرة كلونى التي وضع أسسها القديس أودو سنة ٩٣٠ بعد عدة إصلاحات لحقت بنظام البندكتيين .

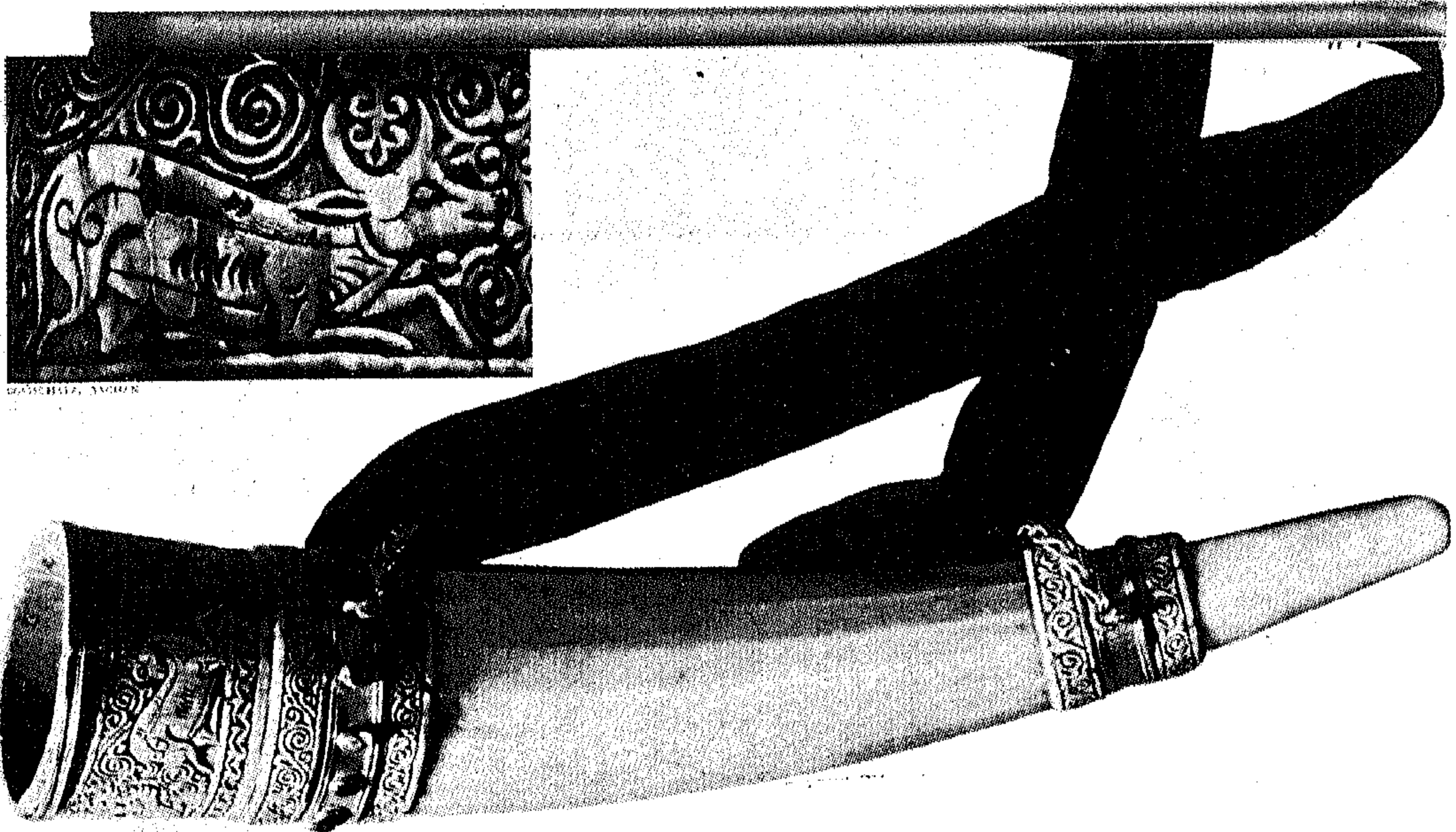


لوحة ٣ . فن كارولنجي . عملة
فضية تحمل بورتريه شارلمان .
القرن ٩ .

لوحة ٤ . لوح فضي مطلي بالذهب
مزين بنقوش ناتئة من ضريح
شارلمان في مدينة آخن . ويمثل
مشهد الإمبراطور وهو يجفف دمه
بعد أن انتهى إليه نيا مصرع
فرسانه في رونسيفالس بجبال
البرانس (١٢١٥) .

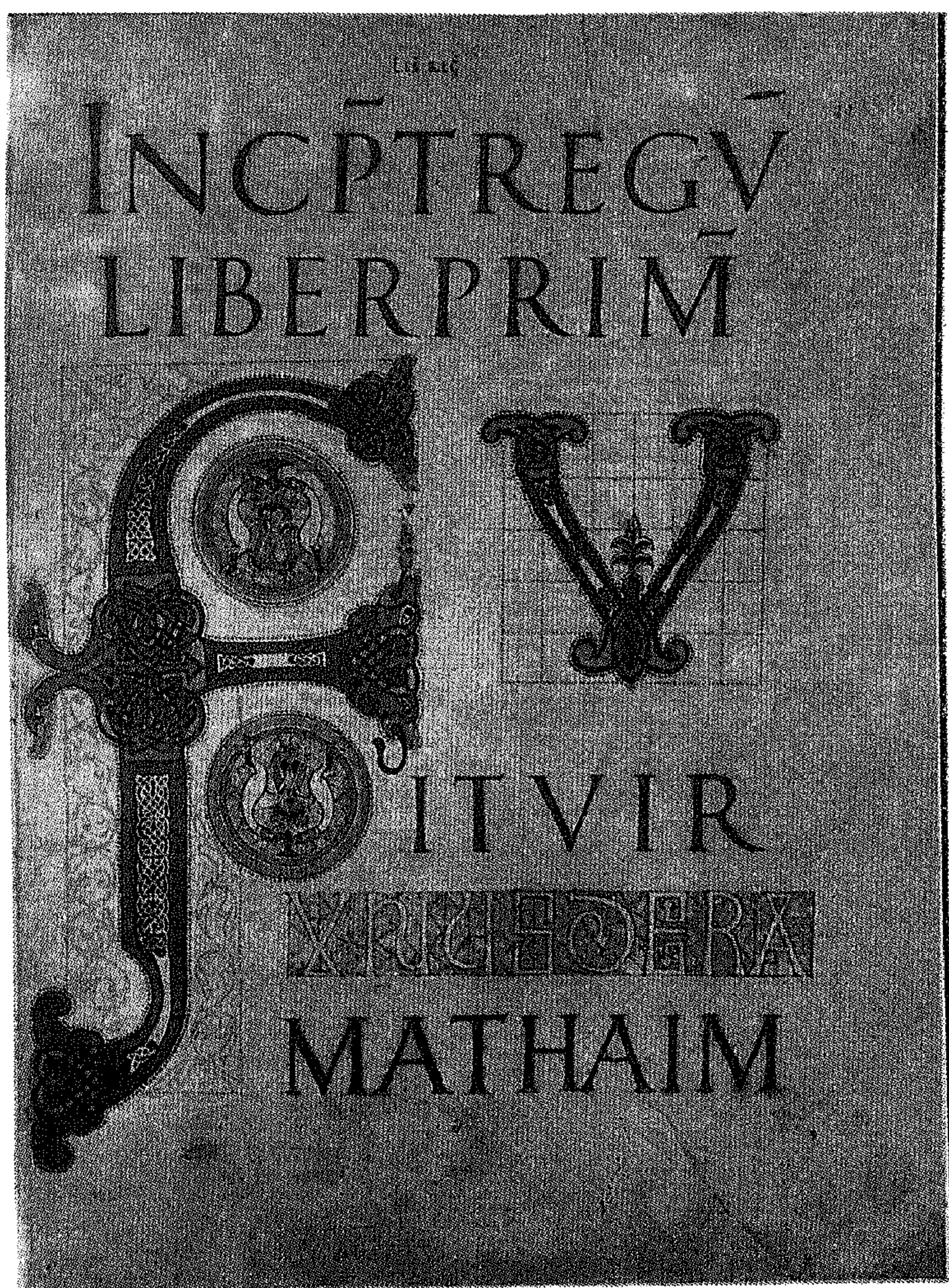


لوحة ٥ . فن كارولنجي . بوق
شارلمان للصيد وتتجلى فيه
النقوش المحفورة (أعلى) . من
العاج . عام ١٠٠٠ ، ويحكي
أحد أحداث ملحمة رولان .

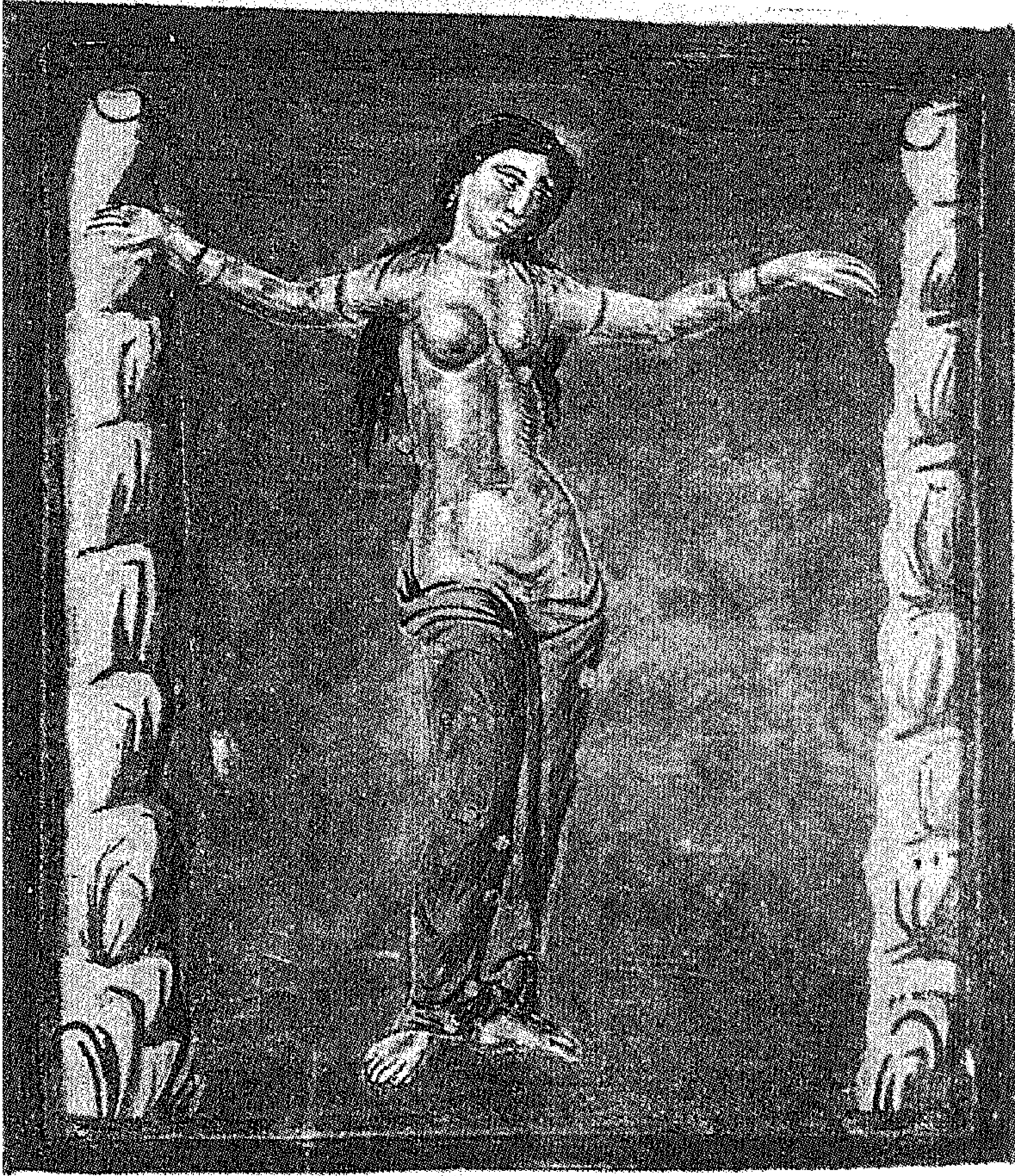




لوحة ٦ . فن كارولنجي .
تصويرة من كتاب للمزامير من
القرن ٩ تمثل فرساناً مدرّعين
وجنوداً من المشاة أثناء حصارهم
لمدينة محصنة .

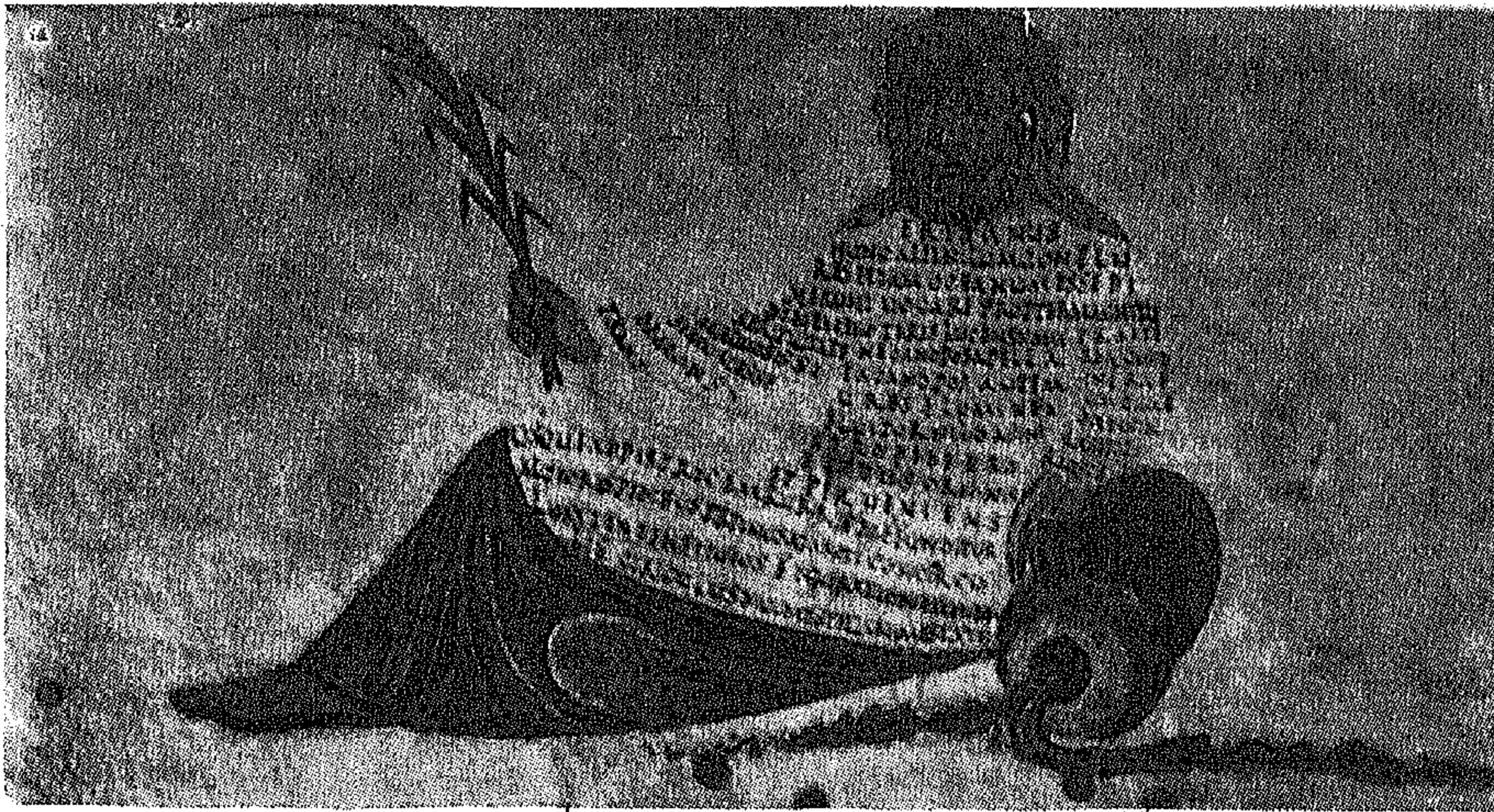


لوحة ٧ . صفحة من إنجيل تم
نسخه بعد قرن من وفاة شارل
الأصلع حفيد شارلمان ، يتجلى
فيها تأثير التقاليد الأيرلندية
والأنجلو سكسونية .



لوحة ٨ . الكوكب أندروميذا ، وما
أشبهها بتصاوير يومى الكمپانية .
مخطوطة فلكية من منتصف القرن
التاسع .

لوحة ٩ . الكوكب إريدانيوس أحد
أرباب البحر ، مشكل بحروف رومانية .
مخطوطة فلكية من منتصف القرن
التاسع .

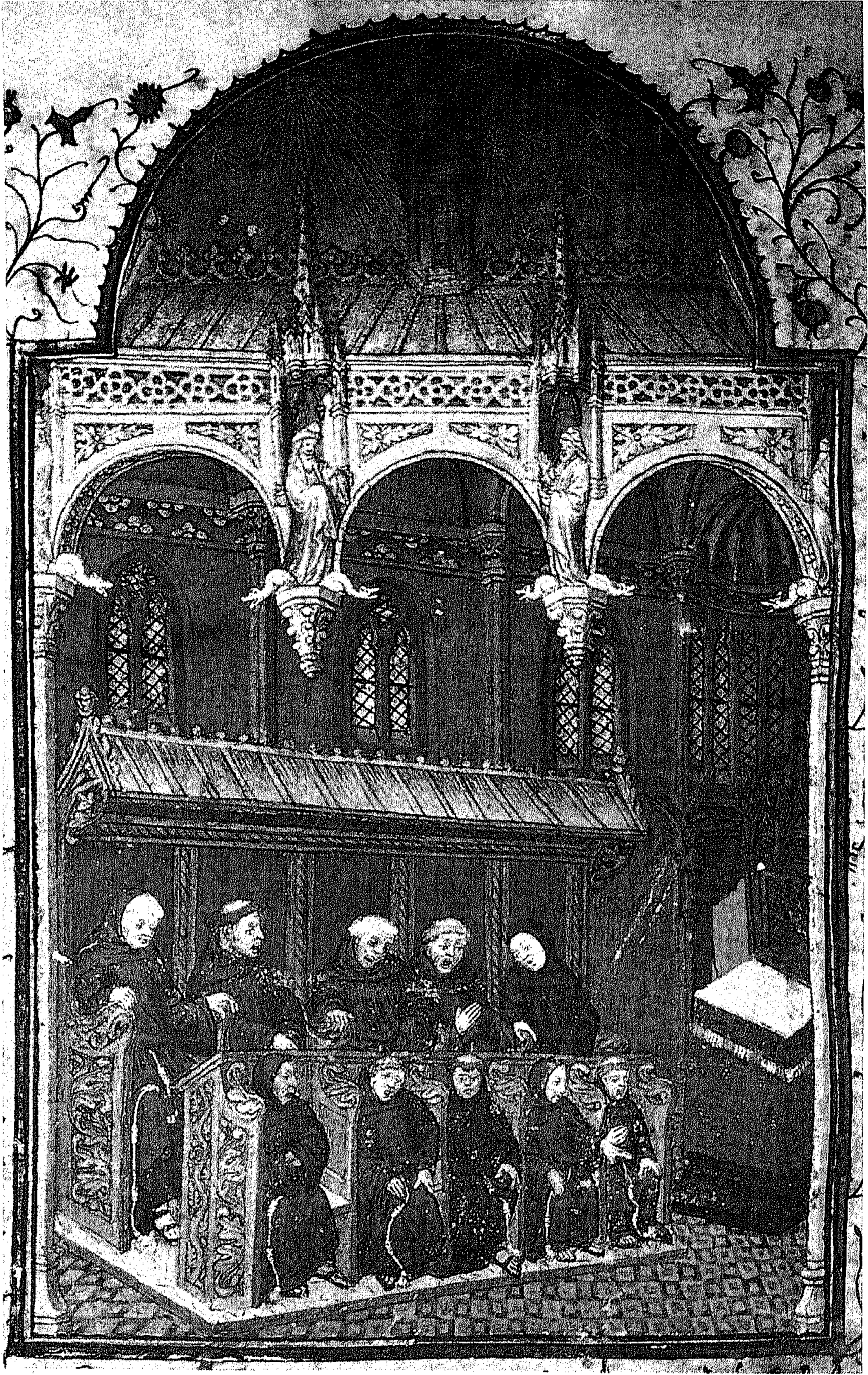


لوحة ١٠ . فن كارولنجي . رمز قواعد
اللغة اللاتينية (أول الفنون السبعة)
تلقى درساً على تلاميذها . مخطوطة من
القرن العاشر .



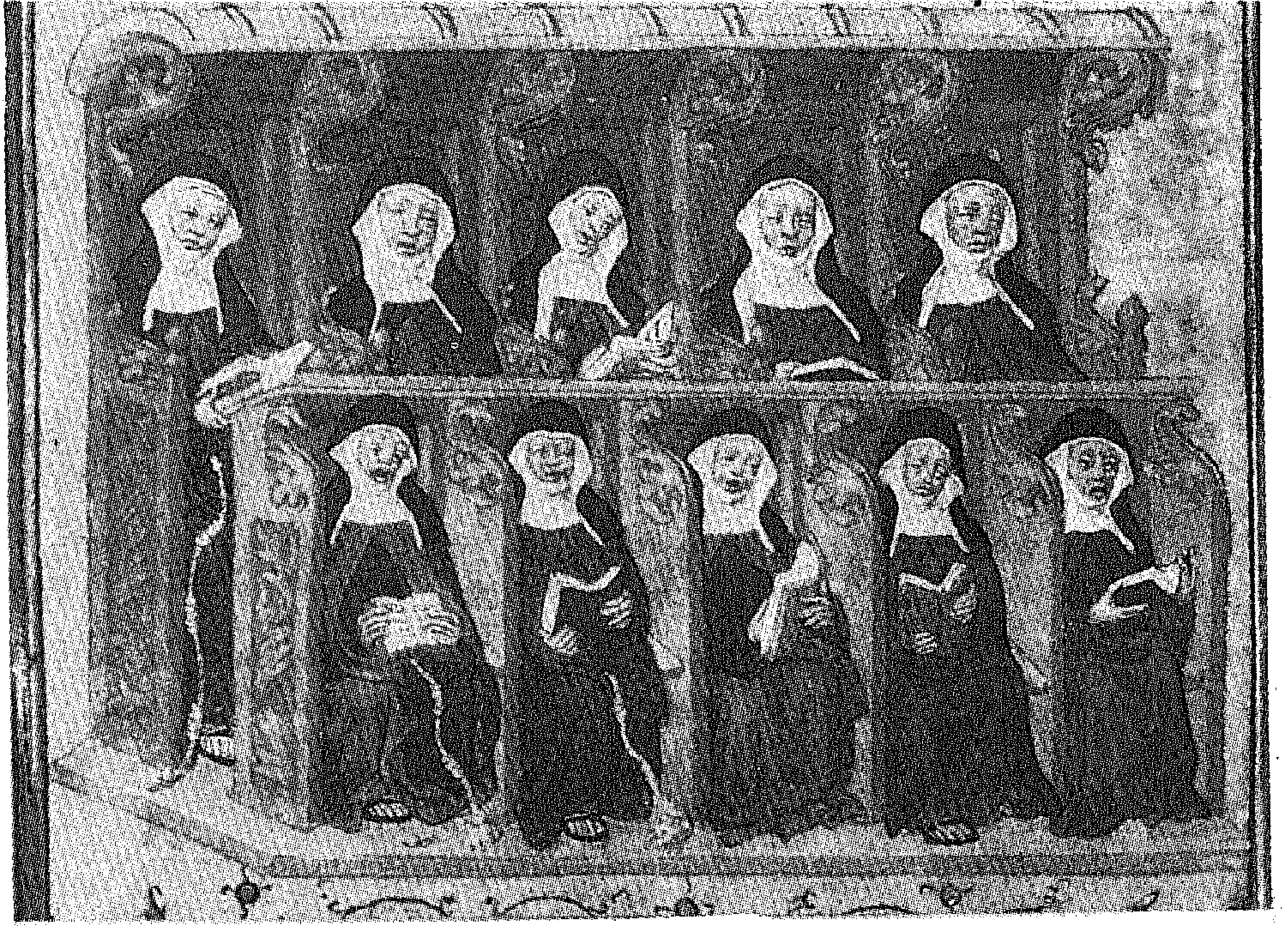
لوحة ١١ . فن كارولنجي . البابا ليو
الثالث يتوج شارلمان إمبراطوراً . حوليات
القديس دي . دار الكتب القومية
بباريس .



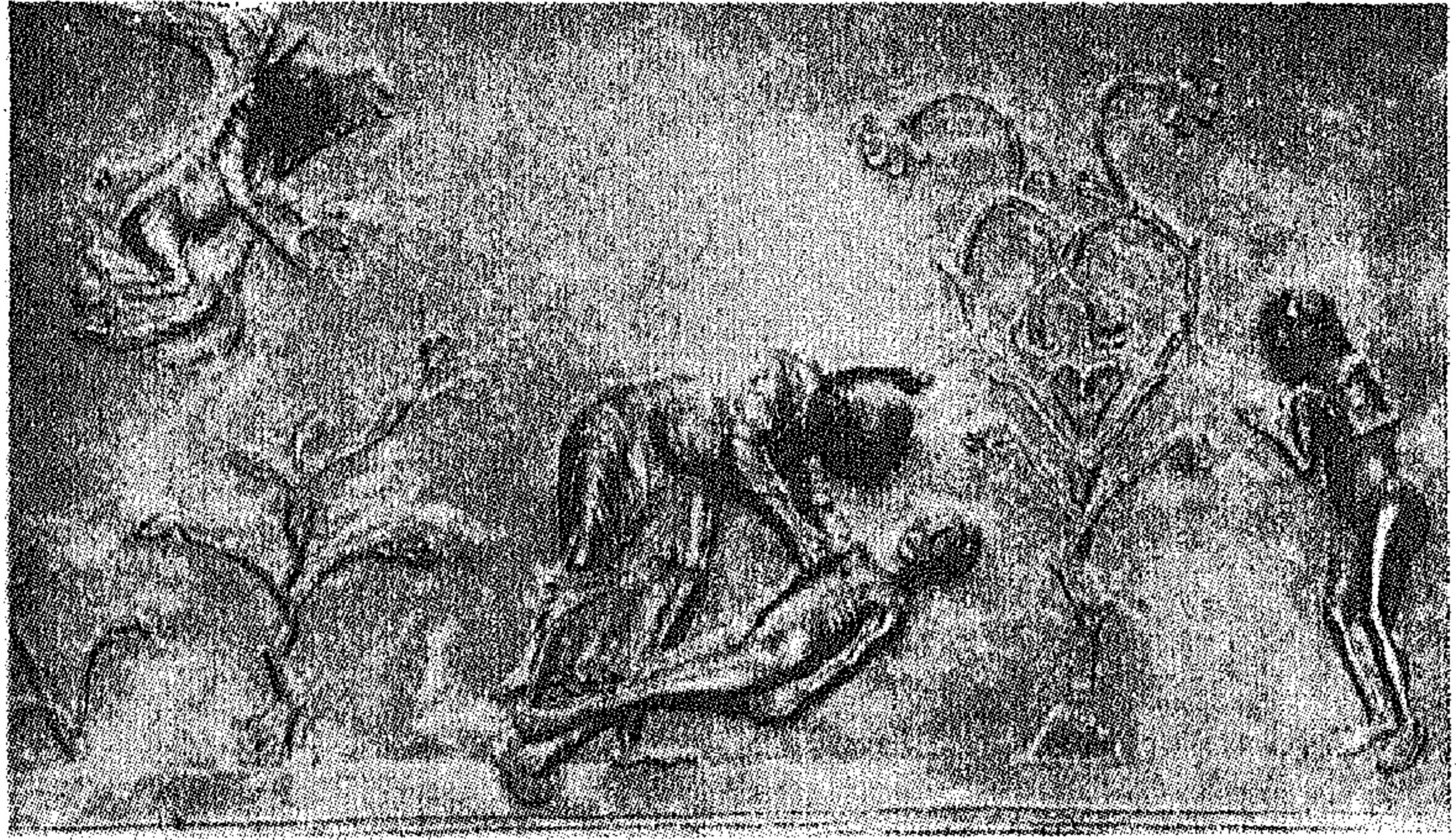


لوحة ١٢ . فن كارولنجي : رهبان
يسرتلون أورادهم بالكنيسة . مخطوطة
بالمتحف البريطاني (١٤٣٠) .

لوحة ١٣ : فن كارولنجي : راهبات
فرانسيكانيات ينشدن بالكيسة وقد استعن
بكتاب القديس ، إذ لم يكن مطالبات بحفظ
التراتيل مثل الرهبان الذين كان يتعين عليهم
حفظها عن ظهر قلب .



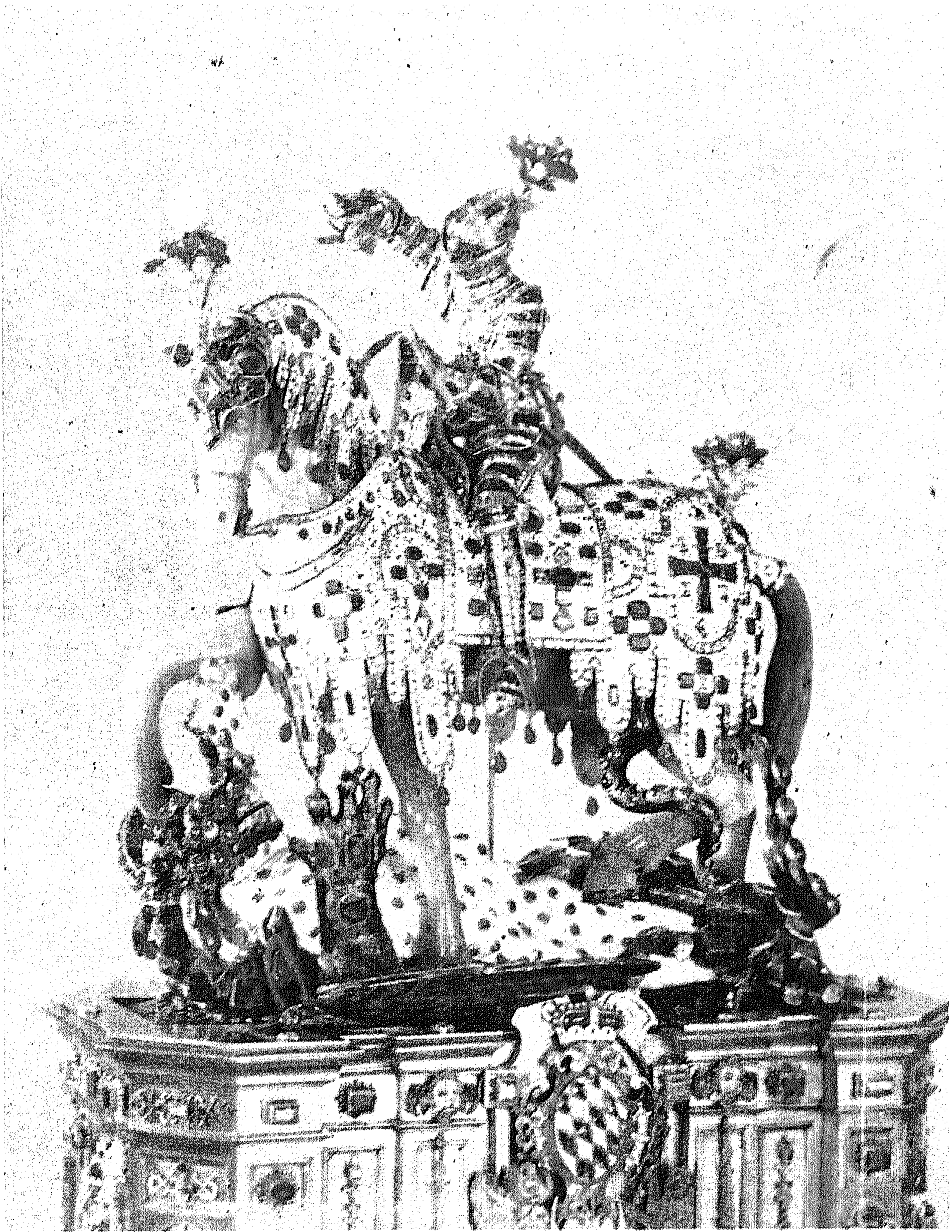
لوحة ١٤ : فن أوتوني : خلق حواء . تفصيل من
الأبواب البرونزية بكاتدرائية هيلدز هايم ٧١٠١٥



لوحة ١٥ : فن أوتوني :
منمنمة للامبراطور أوتو
الثاني (أو الثالث) تحيط
به تجسيدات أنشوية
لأقسام امبراطوريته
الأربعة . القرن ١٠ أو
١١ .



لوحة ١٦ : فن أوتوني :
عاصفة على بحيرة
جناسر (طبرية) .
كولونيا .



لوحة ١٧ : فن أوتوني :
 تمثال القديس جورج
 الفارس . من الذهب
 والمينا والماس واللآلئ
 والياقوت والزمرد .

الفصل الأول

الفن الرومانسكى

طراز الأديرة الرومانسكى

اجتمعت كلمة الأديرة من شتى النواحي فى فرنسا وغيرها حول « كلونى » التى اشتهرت باسم « روما الثانية » ، وكلفت أول كنيسة أنشئت فى هذا الموقع فى سنة ٩٨٥ ولم تكن من الكنائس العظمى ، إذ كانت عظمى الكنائس هى كنيسة القديس هوجوالى أنشئت عام ١٠٨٨ ، وبها بدأ الفن الرومانسكى . ومن كلونى موقع هذه الكنيسة بإقليم برجنديا عمّ الفن الرومانسكى الذى وّحد الفن الأوروبى بعد ما كان هناك من تضاربات عانى منها الفن الميرونجى ثم الكارولنجى ثم الأوتونى .

وبانتهاء غزوات البرابرة المتتالية : الغزو النورماندى فى القرن التاسع ، ثم الغزو الهنغارى الذى انتهى فى القرن العاشر إلى إقليمى لانجدوك وشامپانى الفرنسين ، أتيح لفرنسا مع ظهور أسرة كاپت Capet أن يكون على يدها التوازن والرخاء الاقتصادى اللذين كانا القدوة التى يؤتسى بها فى العالم المسيحى كله .

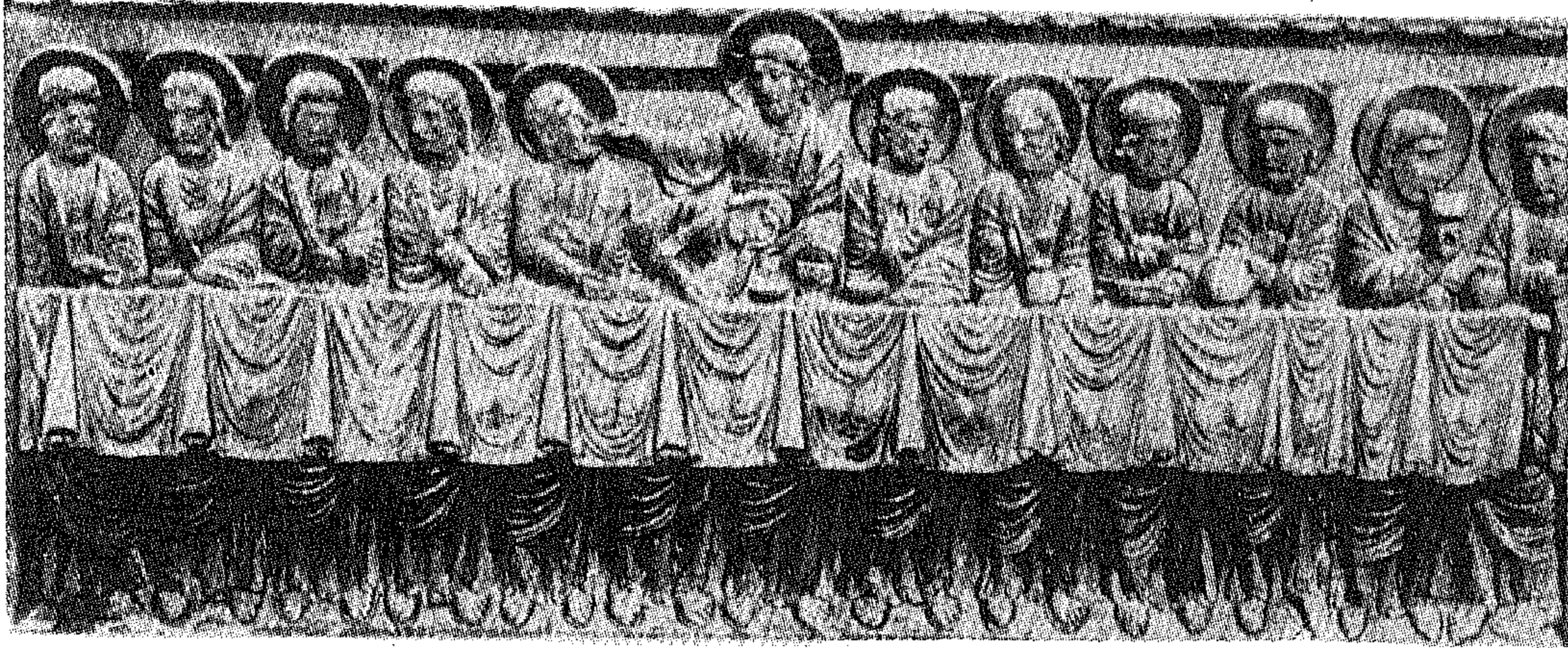
وكان القايكنج قد اعتنقوا المسيحية ، ودان الصقالبة للكنيسة الأورثوذكسية ، وتوقف زحف البرابرة من المجر بعد أن اتخذوا المسيحية ديناً ، كما كان فى الحج إلى سانتياجودى كومبوستيلا ما وطاً لتحرير إسبانيا من أيدي العرب . ثم كانت بعد هذا الحروب الصليبية التى بدأت مع نهاية القرن الحادى عشر . هذه الأحداث جمعاء هى التى مهّدت للحضارة الأوربية أن تستقر وتذاع ، غير أن هذا الذبوع سواء أكان فى إسبانيا أم فى الأراضى المقدسة لم يقف بين الأوربيين وبين أن يتعاملوا مع الشرق بشقى الوسائل ، الأمر الذى زاد أثراً عن ذى قبل بسبب التبادل التجارى ثم الحج إلى الأراضى المقدسة ثم الحروب الصليبية . وفى الوقت عينه ظهر أدب الملاحم التى تتناول المآثر البطولية ، كما ظهرت آراء رجال الدين فى كل من تور

وشارتر وباريس ، ثم ظهر بعدُ الفن الرومانسكى ، فغدت أوروبا تدرك ما لها من قوة وحضارة . ومنذ ذلك الحين كُتبَ لفنها أن يعيش ويبسط ظلّه على الجميع بعد أن ربط بين الاتجاهين المتباينين المتصارعين : الفن الأيرلندى التجريدى والفن البندكتى الرومانى التشخيصى .

ولكل فن تقنيته التى تسود ما ساد هذا الفن ، ومن هنا سادت تقنية البحر المتوسط وهى النحت، التى أملت بها البيئة والتى جاءت مطابقة للجسد الإنسانى ، وإذا بفن النحت يطغى على فن العمارة الذى أخذ عنه قواعد النسب بل وبعض أشكاله مثل تماثيل الكاريا تيد. وكذا نرى تقنية الزخرفة تسود فن البرابرة ، وهو ما يتجلى فى صياغة المعادن ونسج الأنسجة ، حيث « الخطّ » فيها لا حدود له . وإذا النحت والتصوير يذوبان ويندمجان فى الصيغ الزخرفية التى يشيع فيها « الخطّ » ، وإذا ما سادت تقاليد البحر المتوسط اليونانية الرومانية ذابت الزخرفة فى فن النحت ، وهو ما نراه فى قن صياغة المعادن الكارولنجى الذى أخضع الصيغ الهندسية لمقتضيات النحت البارز مُبشراً بمولد أشغال البرونز الأنيقة على أيدي الفنانين الرومانسكيين ، فإذا نحن نرى انبعاث المفهوم اليونانى الرومانى فى أبواب كاتدرائية هيلدز هايم بألمانيا (١٠٠٨-١٠١٥) ثم فى المداخل المهيبة Portals لكاتدرائية پيزا (١١٨٦) حيث يبدو التجسيم الطبيعى المدوّر للشكل الأدمى مبرزاً للمشاهد رشاقة الجسد الحى .

كان الحل الرومانسكى مزيجاً من الزخرفة والنحت معا ، وعلى رأس ما حققه الفن الرومانسكى أنه لم يُؤثر اتجاهها من الاتجاهين المتضاربين واحداً على الآخر ، وهما اللذان كانا السبب فى انقسام فن العالم الغربى . فلقد وُحدَ بينهما فى نسق واحد ظل موصولاً بالمعتقدات المسيحية التى سادت فى القرون الأولى والتى أولت العالم المادى بأنه ليس غير رداء رمزى ملموس ووسيلة إلى عالم الروح ، وهو نفس الاتجاه البيزنطى ، ولم يتعارض الدور الرئيسى للعمارة فى الفن الرومانسكى مع هذه الروح قط . وإذا كانت العمارة معنية تقليدياً بالأشكال النظرية البحتة مثل متوازى الأضلاع والمثلث والدائرة ، لذا غدت هى الفن الرومانى الوحيد الذى يمكن أن ندعوه تجريدياً ، وبها أصبح فى الإمكان احترام سيادة العقل على المادة ، كما جمعت فى تناغم وتوافق الصيغ الرومانية والبيزنطية معا . وكان هذا عسيراً مع فن النحت الذى حظى بعناية الفنان الرومانسكى عناية فائقة فمال به فى أناة إلى شيئين ، أولهما النقش الشديد البروز وثانيهما التمثيل الطبيعى للجسد الإنسانى بالرجوع إلى التقاليد الرومانية ، وهو الاتجاه الذى كانت له اندفاعته الأولى بفضل الفن الكارولنجى .

غير أن الفن الرومانسكى لم يتح للنحت - الذى كان يزاؤه لا يعدو غير زخرفة للعمارة فحسب - أن يمضى مستقلاً بذاته ، أعنى أن يمضى بلا توافق بينه وبين بقية الفنون المعاصرة ، ومن ثم اعتمد على تطبيق القوانين الهندسية والعقلانية التى كانت من قبل مقصورة على الزخرفة ، وهو الأسلوب نفسه الذى استخدمته بيزنطة فى التصوير وأعمال الفسيفساء ، غير أن تلك القوانين سرعان ما استحوذت على الطراز البيزنطى لطبيعتها الثنائية البعد ، ولما كان من إثارة التصميم الفنى للصيغ الخطية . وكان الاستسلام لمطلّبات الزخرفة من الصعوبة بمكان فى مجال النحت ، وذلك لوجود البعد الثالث وهو العمق الذى ينبى عليه التجسيد وبروز السطح ليشكّل فراغاً ثلاثيّ الأبعاد ، فلم يعد سلسلة من الصور تغطى الجدران الداخلية كما هى الحال فى بيزنطة ، بل غداً بُرُوزات ناتئة فى الفراغ لإضفاء الحيوية على المبنى من الخارج . ولذلك كان لا مناص من الموازنة بين الكتل البارزة بدلاً من الموازنة بين التصميم واللون كما كانت الحال

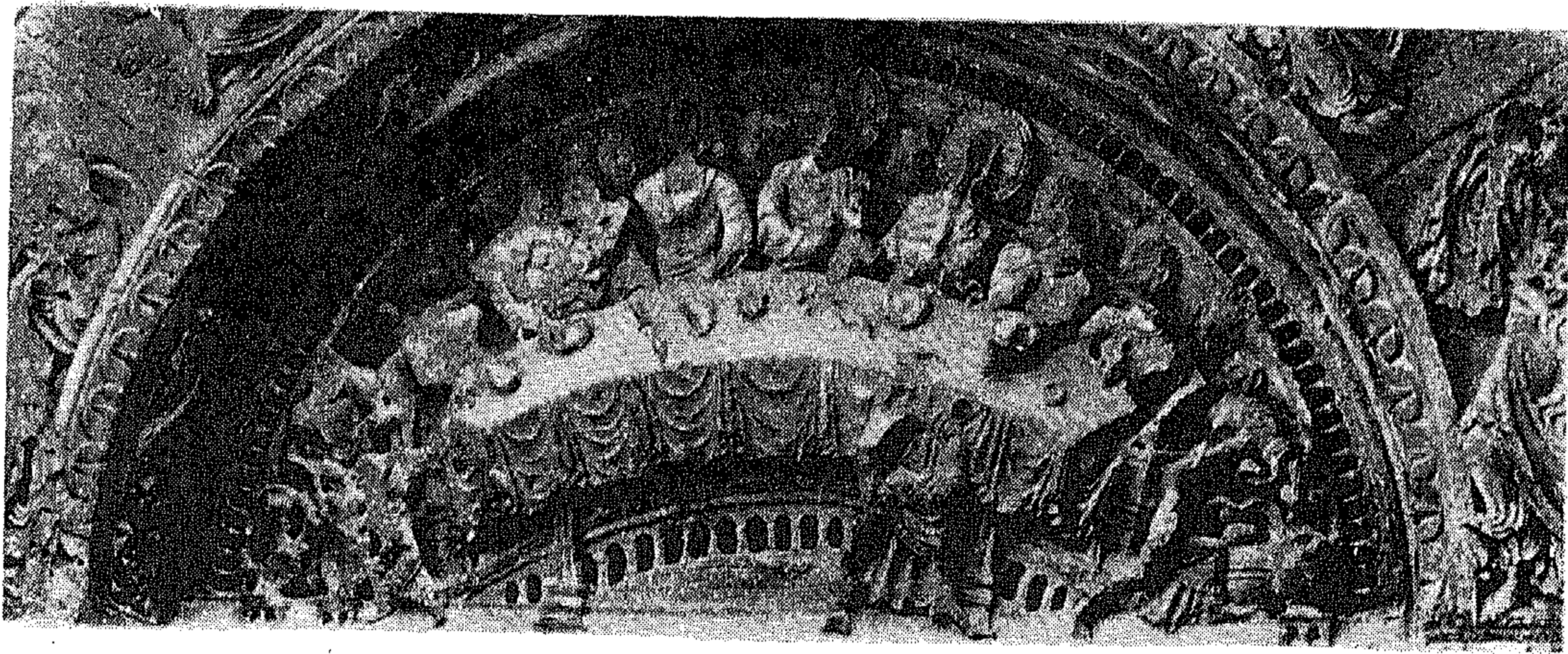


لوحة ١٨ . مشهد العشاء الأخير . مدخل كاتدرائية مودينا . القرن ١٢



لوحة ١٩ . مشهد العشاء الأخير . حشوة
العقد بمدخل كنيسة القديس بنيجنوس
بديجون في برجنديا . القرن ١٢

لوحة ٢٠ . مشهد عرس قانا . مدخل كنيسة القديس فورتونوس «المحفوظ» بشارليوفي برجنديا . القرن ١٢

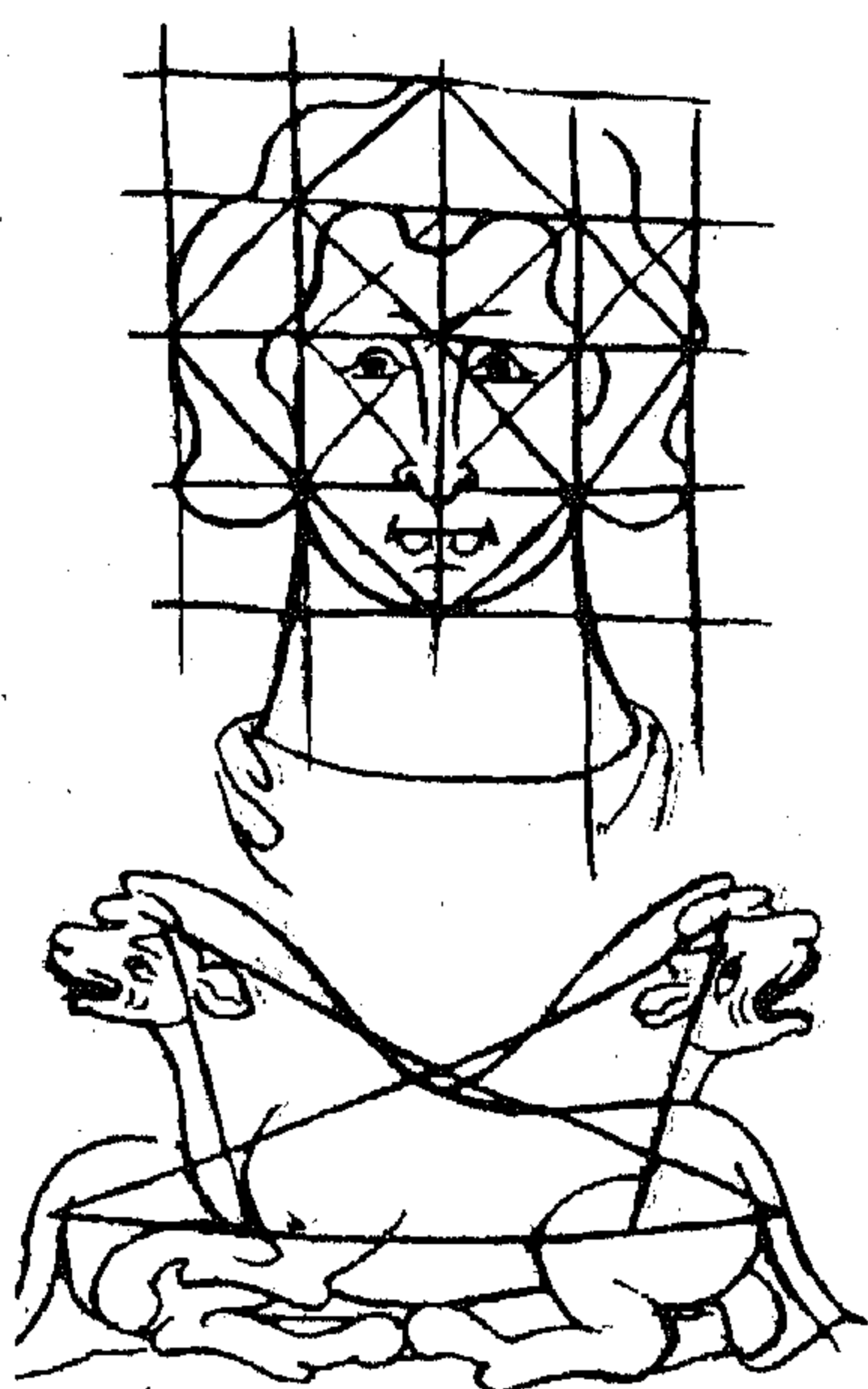


من قبل . وهكذا غدا النحت الرومانسكى فى النهاية مما يتقبله قانون نحت الأجسام البشرية أى الفن التمثيلى ، كما يتقبله أيضا قانون الزخرفة وهو القائم على تطبيق القوانين العقلانية . وعلى الرغم من أن النحت فن عنايته كلها بالكتلة فلقد غدا بعدُ جزءا أساسيا من الجدار الذى كان قبلُ مجالا للزخارف . وقد ذهب فوسيون Focillon إلى أن الفن الرومانسكى يخضع لمبدأين ، أولهما أن المشاهد المنحوتة تدين فى تكوينها لشكل الإطار الذى ينتظمها ، ومثل لذلك بمائدة مشهد العشاء الربانى أو مشهد عرس قاتا . فإذا كان الإطار الذى ينتظمها مستطيلا جاء ترتيب رؤس الشخصوس يتفق مع شكل المستطيل (لوحة ١٨) ، وإذا كان الإطار مستديرا كما هى الحال فى حشوة العقد تدرجت الرؤوس هرميا (لوحة ١٩) ، وإذا كان الإطار شبه دائرى كما هى الحال فى مداخل الكاتدرائيات اتخذت المائدة والشخوس شكلا شبه دائرى (لوحة ٢٠) . وثانيهما تكون فيه الشخصوس على شكل هندسى ذى طابع زخرفى جلىّ يحدّد قوامها . ويتجلى فى (اللوحة ٢١) التوزيع الجامد الذى يوجبه شكل تاج العمود ، ولذا اعتاد الفنانون فى أواخر العصر الرومانسكى أن يصمّموا منحوتاتهم وفق أشكال تجريدية مبسطة (شكل ١) .

كذلك ظهر فى الفن المسيحى شكل جديد هو الهالة المستديرة Nimbus التى ما لبثت أن استطالت ، وقد يكون هذا لتواءم مع منظور نصف القبة ، ولذا اتخذت شكلا لوزيا أسماه الإيطاليون « ماندورلا » mandorla ، التى أخذت بدورها تكتيف مع الشكل الأدمى (لوحة ٢٢) . وهكذا تضافر الحسّ الشمالى « الخطى » وحسّ البحر المتوسط « الهندسى » للوصول بالفن الرومانسكى إلى تغشية الأسطح بالتوزيعات الزخرفية . ومن ثم أصبح موضوع « المسيح فى جلاله المحاط بملاكين » الذى طالما استخدم فى مشاهد « صعود المسيح » بصفة خاصة باعثا لظهور التلاعب بين الخطوط الذى تُسفر عنه صور الملائكة وأجنحتهم . ثم ما لبثت هذه الخطوط أن تكتيفت مع شكل الهالة اللوزية « ماندورلا » وأخضعتها لشكل الإطار الذى ينتظمها سواء أكان تاج عمود أم حشوة عقد (لوحة ٢٣) . كذلك كان الأمر فى المخطوطات فقد استخدم المصورون فى منمنماتهم خيالهم التشكيلى آخذين « الماندورلا » نقطة ابتداء ، ففرى عرش العذراء تستحيل به « الماندورلا » إلى دائرتين متداخلتين (لوحة ٢٤) أو يتضاعف عددها فى دوائر متداخلة (لوحة ٢٥) .

وهكذا وجد الفن الرومانسكى حلا وسطا بين الموقفين المتباينين ، موقف روما التى كانت تعدّ النحت فنا رئيسيا مستقلا بذاته ، وموقف البرابرة الذى يرفض النحت فنا ، قانعا باستخدامه تابعا للزخرفة . فضلا عن ذلك مكّن هذا الحل الوسط للفن الرومانسكى من أن يتبنى عنصرين نميا وترعرعا فى فن البرابرة وفنون الشرق ، كان من العسير التوفيق بينهما فى ظل الجهود المبذولة لإحياء النحت الرومانى . فقد أخذ الفن الرومانسكى نماذج من مصدرين ؛ أولهما الأنسجة الشرقية بزخارفها الفارسية التى واصلت تقاليد فنون ما بين النهرين ذات سلسلة الشخصوس الجامدة المبنية على تماثل رسوم الرنوك . وثانيهما صور خرافى الحيوان التى أدمجها البرابرة السكندنافيون والأيرلنديون فى الديناميكية المدوّمة لتصميماتهم الفنية . وكان أن غزت هذه الوحوش الغريبة التى تبنّاها الفن الرومانسكى العصور الوسطى وإن أثارت سخط بعض رجال الدين على أنها رمز استفزازى من العالم المناهض للمسيحية وللتقاليد الرومانية .

وهكذا أسفر هذا التراث الثلاثى المتباين : تراث روما الذى لم يفتر عن التمكن لمركزه ، وتراث بيزنطة والشرق الأدنى الذى ما فتئ يتعمّق أكثر فأكثر ، وتراث البرابرة الذى لم تعف آثاره نهائيا ؛ أسفر



شكل ١ : رسم لقيار ده أونكور . القرن ١٣ . دار الكتب القومية بباريس .

اللوحة ٢١ : تاج عمود في دير القديس برتران . لانجدوك . القرن ١٢ .



لوحة ٢٢ .. المسيح في جلاله ..
لوحة عاجية . القرن ١١ ..
متحف فكتوريا وألبرت بلندن .



لوحة ٢٣ : المسيح في جلاله يحيط به ملاكان
متظاهران . تفصيل من حشوة عقد في كنيسة
بمدينة آنزيلو دوك Anzy Le Duc بفرنجنديا
القرن ١٢ .



لوحة ٢٤ . العذراء والطفل .
ترفين لإنجليزى رومانسكى .
القرن ١٢ . المكتبة البودلية
باكسفورد .



لوحة ٢٥ . القديس متى . ترفين
أوتون من أناجيل أوتو الثالث .
حوالى عام ١٠٠٠ . دار الكتب
البافارية فى ميونخ .

هذا التراث أجمع عن توازن جديد لم يكن فى الحسبان ، ما لبث أن أخذت به بلاد مختلفة هى التى كانت الأساس لأوروبا الجديدة ، ومنذ ذلك التاريخ أصبح لأوروبا فن يُنسب إليها . وبظهور الفن الرومانسكى كان للغرب أخيراً فن مركّب من عناصر متعدّدة له دوره الوظيفى والعضوى . وكانت ثمّة خطوة أبعد مدى نشأ فيها عن هذا الاتجاه فن جديد يبشّر باطراح التقاليد الرومانية والبيزنطية السابقة ، وهو ما اضطلع به الفن القوطى الذى كان شأنه شأن الفن الرومانسكى ، نشأ أول ما نشأ فى فرنسا ثم تطوّر ، وعن فرنسا توزّع فى سائر البلاد يؤكّد ما لفرنسا من مركز أول فى مجال الثقافة والفن بأوروبا ، نافستها فيه إيطاليا على مدى قرنين خلال عصر النهضة . وعلى حين يذهب الألمان إلى أن الطراز الرومانسكى مأخوذ عن الطرز المعمارية فى شمال أوروبا التى ترجع إلى حقبة هالشتات^(٦) وحقبة لاتين^(٧) والذى ما لبث أن تجلّى فى طراز الباروك بشمال أوروبا ، وقد يكون ثمّة شىء من الحقيقة فى هذه النظرة ، فثمّة نظرة أخرى إلى جانب هذه النظرة الألمانية هى النظرة الفرنسية التى تقول بأن الفن الرومانسكى كانت نشأته بجنوب فرنسا حيث عاش وتطور أمداً طويلاً وحيث كانت معالم الفن الرومانى أشدّ ما تكون تأثيراً ، كما أن الفن القوطى كان أول ما نشأ فى شمال فرنسا حيث كان النورمان - سواء فى فرنسا أو إنجلترا - ، إذ هناك تطوّر وبلغ كماله . ومن هنا القول بأن هذه الحقائق الجغرافية تؤكّد أن ثمّة وشائج قوية تربط من ناحية بين الفن الرومانسكى وروح البحر المتوسط ، بينما كانت تربط من ناحية أخرى بين الفن القوطى وبين روح الشمال الأوروبى .

(٦) Hallstatt قرية فى النمسا تسمّت باسمها حضارة الحقبة الأولى من عصر الحديد فى أوروبا ، كان فيها الانتقال من استخدام البرونز إلى الحديد واستئناس الحيوان والأخذ فى الزراعة ، ثم المهارة فى صنّع الفخاريات وأدوات الزينة (م.م.م.ث) .

(٧) La Tène اسم جزء من الساحل الشرقى لبحيرة نيوشاتل بسويسرا ، تسمّت باسمه حضارة الحقبة الثانية والأخيرة من عصر الحديد فى أوروبا ، وبه بقايا أثرية تُعزى إلى الحقبة الأخيرة من عصر الحديد من عام ٥٠٠ ق.م إلى القرن الأول الميلادى التى تتلو حقبة هالشتات (م.م.م.ث) .

ومصطلح الفن الرومانسكى Romanesque يعنى الفن المقتبس عن الفن الرومانى ، وأول من أطلقه عالم الآثار الفرنسى شارل ده جيرفيل De Gerville ليخصّ به العمارة الغربية ابتداء من القرن الخامس إلى القرن الثالث عشر . وجاء هذا الفن الرومانسكى فى إثر الفن الكلاسيكى كما هى الحال فى جلّول اللغات ذات الأصول اللاتينية Romance محل اللاتينية الكلاسيكية . وبعد الاضطراب الذى أصاب المؤسسات والمجتمع الأوروبى بسبب غزوات النورمان والماجيار فى القرنين التاسع والعاشر أخذ المجتمع الأوروبى شكلا جديدا ، وكذا العمارة هى الأخرى أخذت طابعا جديدا . وكان يقال أثناء القرن السابع عشر إن كاتدرائية شارتر بمنحوتاتها ونوافذها ذات الزجاج المعشق البديع تعود إلى العام الميلادى المُتمّ الألف ، كما كان يقال إلى عهد قريب إن أقدم الكنائس الرومانسكية فى فرنسا تعود إلى عهد شارلمان . وهذا وذاك لا يعتمد إلى ما يؤيده ، فالمعروف الآن أن هذه الكنائس تعود إلى القرن الحادى عشر حيث شيدتها الأنظمة الدينية . ومردّ هذا الخطأ إلى ما كان يعتزّ به كل إقليم من ردّ هذه الآثار إلى عهده القديم . وما إن أخذت الحقائق تتضح حتى رُدّ كل شىء إلى عهده استنادا إلى الصلة الوثيقة التى تربط دائما ما بين الأحداث الاجتماعية والإبداعات الفنية .

ولقد تألق الدير بوصفه أشهر المعالم المعمارية فى مستهل العصور الوسطى ، فإذا كانت الحياة فى أثينا القديمة قد تجسّدت فى مبنى الأكروبول ، ثم تبلورت فى روما فى ساحة الفورم والمشروعات المعمارية المدنية ، وانبثقت عن القسطنطينية وراقينا كل من الكاتدرائية والقصر عنوانا للكنيسة والدولة فى نظام الحكومة الكهنوتية ، فقد اتجه أسلوب الحياة فى العصور الوسطى إلى نظام الأديرة التى كان أكبرها وأجلّها شأنًا دير كلونى بفرنسا . وكان كغيره من الأديرة عالما مصغرا يضمّ قطاعا كاملا لمجتمع ذلك العهد ، يجمع بين جدران رجال الفكر الذين بلغوا جوهر المعرفة فزهدوا فى ملذّات الحياة جنبا إلى جنب مع الكادحين الذين لا يعرفون من شئون الحياة ما هو أبعد من ديرهم .

وعلى حين كان رخاء المدن يتضاءل مع انكماش حجمها لما كان يعزو استقرار النظم السياسية من زعزعة ، كانت السلطة الدينية تنعم بالاستقرار حيث ازداد نفوذ الأساقفة وانفسحت قدراتهم على البناء والتشييد فى الوقت الذى كان الملوك فيه يتنقلون مع بلاطهم من موقع إلى آخر دون أن تترك لهم ظروف الحروب لا الوقت ولا الرغبة فى تشييد أبنية قيمة . وهكذا غدت الأديرة هى المركز الذى تدور حوله أهم التطورات المعمارية والفنية .

ويكمن سرّ الفن الرومانسكى فى الوقوف على القوى المتعارضة التى خلقتة ، فما إن انتشر النفوذ الرومانى شمالا حتى التقى بالطاقات المصطخبة المحلّقة لقبائل البرابرة الشماليين كما سبق القول ، فتلاقت نزعة الاستمساك بالتقاليد الراكنة دوما إلى السكون مع انطلاقة الحركة والتجريب بين أهل الشمال مما أفضى إلى ابتكار الكثير من التجديدات . وياندماج البازيليكا الرومانية الأفقية مع البرج المستدقّ القمة كانت أولى خطى العمارة الرومانسكية . كذلك نلمس المعادل الموسيقى لهذا التطور المعمارى حين التقت تقاليد النغم الأحادى^(٨) الشائعة فى حوض البحر المتوسط مع تقاليد أهل الشمال فى الإنشاد الموزّع حيث

(٨) Unison التوحّد الصوتى أو تساوق النغمات وهو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على مسافة أوكتاف Octave منها ، وتكون من أصوات بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل مختلفة (م.م.م.ث) .

تختص كل طبقة بخط نغمي خاص ، مما أسفر عن الأنماط الأولية للطباق « كونتر پنت »^(٩) والهارمونية^(١٠) التي ميّزت موسيقى عهد الأديرة الرومانسكي . وهكذا كان التقاء « الوحدة » الرومانية مع « التنوع » الشمالي حتى اكتمل نضجها شيئا فشيئا هو منبع الطراز الأوربي الحقيقي الأول أي الطراز الرومانسكي . ولقد تميّز هذا العهد بصفتين هما النسك^(١١) وتدرّج السلطة^(١٢) بعد أن تحولت صوفية العهد المسيحي الأول إلى مفهوم الزهد ، وبعد أن تحولت السلطة المطلقة التي تميّز بها العهد السابق إلى تقسيم المجتمع تقسيما صارما إلى طبقات متدرّجة . فلقد تطلبت حياة الدير اعتزال العالم هزوبا من مغريات الحياة فاخترل الراهب أمور معيشته إلى أبسط الضرورات . ولا نزاع أن مثل هذه العزلة قد لا تهين التربة الصالحة لنمو حركة فنية ذات شأن ، غير أن غيبة المؤثرات الخارجية قد أثرت الحياة الوجدانية ، وأدت قسوة الحياة في الدير دورا مثيرا للخيال وأشعلت روح الفريق الذي يُنكر فيه الأفراد ذواتهم في حين يعطون أئمن ما لديهم من مهارات وطاقات ، فعبر الجنوح نحو الزهد عن نفسه من خلال الواجهات المعمارية الخارجية المسحاة لكنائس الأديرة التي تنطوى في داخلها على ثراء بلا حدود ، ولم يعد المقصود بالفنون محاكاتها للواقع أو تزيينها مقارّ الحكام بل هو ابتكار رؤى جديدة لعالم آخر قدسيّ جليل . وهكذا تضافرت سائر الفنون لتصوير المظاهر المختلفة للعالم الآخر ، وابتكر الرهبان فناً أساسه الرمزية الدقيقة التي لا يعيها غير الضالعين في التأويلات المجازية للكتب المقدسة .

وعلى حين كانت فنون العصر القوطي اللاحق تحت بصر عامة الناس خارج الأديرة كما كانت المنحوتات والزجاج المعشق الملون في الكاتدرائية القوطية أشبه بأناجيل من الحجر والزجاج لهؤلاء العامة ، كانت الأشكال الفنية التي تخصّ الأديرة الرومانسكية أرستقراطية الطابع غامضة ، وإن لم يكن هذا يدلّ على أن الفن كان عقلانيا بل كان وجدانياً أخروياً . وعلى هذا النحو كان الفن الرومانسكي فناً أرستقراطياً في صميمه وظلّ على هذه الحال ما بقيت رعايته في أيدي رجال الدين .

ولقد لقي النحت اليوناني الروماني ما لقيه من نجاح لأن الفنان الكلاسيكي كان يتصوّر آلهته في شكل البشر فمثّلها بالرخام تمثيلاً رائعاً ، ولكن ما كاد تصوّر الرُّبوية يتلقّع بالتجريد حتى غدا تمثيلها بطريقة واقعية أمراً مستحيلاً ، وأصبحت النسب العقلانية عاجزة عن مدّ يد العون إلى الفنان الرومانسكي الذي استحال عليه إدراك كُنه الله عقلانياً ، إذ كان عليه أن يدركه بحواسه ، وهو ما أفضى به إلى بلوغ جوهره

(٩) Counterpoint . تعني كلمة كونترپنت صوتاً مقابل صوت ، أي نسيج من الخطوط اللحنية التي تسير معاً بطريقة أفقية ، وتدور حول لحن ثابت رئيس واحد (م.م.م.ث) .

(١٠) Harmony تآلف الأصوات رأسياً بحيث تُسمع كلها في طريقة واحدة ، وقد يكون التآلف متجانساً أو متجانفاً حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعته للعمل الموسيقي . وهكذا تتوالى التجمّعات الصوتية التي تُعزف في وقت واحد ، ويكون لهذا التابع تأثير نفسي يُمليه المؤلف ويشكّل به الإحساس الوجداني للخط اللحني الذي يلتصق بأذن المستمع ، وهو في أغلب الأحيان الغطاء النغمي الذي تدعمه هذه التآلفات (م.م.م.ث) .

(١١) Asceticism مذهب أخلاقى أساسه التّزّه عن اللذات الحسّية والأخذ بالرياضات الروحية لبلوغ مراتب الكمال (م.م.م.ث) .

(١٢) Hierarchy الترتيب المتدرّج للمناصب والأشخاص أو السلطة أو القيم أو الظواهر من حيث تفاوتها شأنًا وسلطانًا وإذعاناً بعضها لبعض (م.م.م.ث) .

من خلال بصيرته . ومن ثم كان لا مفر من تمثيله بشكل رمزي ، لأن الرمز قادر على التعبير عما هو غير ملموس أكثر من قدرته على تمثيل ما هو ملموس . وبهذا أصبح الجوهر المرئي ثانوياً ويلى في الأهمية الجوهر الروحي الذي لا يمكن تصويره إلا في عالم الخيال ، وعسير أن يقع المرء على نماذجه في عالم الطبيعة الواقعي . ومن هنا كانت النسب الخيالية التي طرأت على العمارة والمعالجة الشاذة والمشوّهة للجسم الإنساني في نحت تماثيله والمبالغة في تدبيج^(١٣) الحروف الأولى في صفحات المخطوطات المرقّنة ، وسخاء النقرشات اليانعة التي أضيفت إلى مقاطع الأناشيد ، كل ذلك كان دليلاً على أطراح ما هو طبيعي وإحلال ما هو فوق الطبيعي محله . وهكذا عاش الإنسان الرومانسكي في عالم الأحلام تتراءى له فيه أشجار الجنة وأطياف الملائكة الذين يعمرّون السموات وزبانية الجحيم أشد واقعية من أي شيء يراه في حياته اليومية . وعلى الرغم من أن بصره لم يقع قط في حياته على مثل هذه المخلوقات فهو لم يخالجه الشك في وجودها . ولا مرأى في أن الوحوش التي وردت خواصها المُرعبة في المنحوتات ومخطوطات الحيوانات الأخلاقية الرامزة كانت ذات أثر معنوي ورمزي أعمق عنده من الحيوانات التي يراها رؤية العين ، فلقد عاشت هذه المخلوقات الخيالية جنباً إلى جنب في أحراش الخيال حيث غدا الشاذ مألوفاً والخرافي عادياً .

كذلك سرى خلال العهد الرومانسكي نظام صارم للتدرّج الطبقي الاجتماعي بلغت دقته داخل الدير ما بلغته في النظام الإقطاعي خارج جدرانها ، إذ كان الوجود يعني قيام نظام كوني قدسي تنفرد بتفسيره سلطة الكنيسة . وهكذا كانت صورة « المسيح في جلاله » Christ in Glory المنقوشة على مداخل كنائس كلوني والتي يتردد صداها في التكوينات الجدارية المصوّرة على أسطح حنياتها ذات القباب نصف الكروية تُعلن هذا المفهوم صراحة للعالم كله ، ولم يعد المسيح هو « الراعي الصالح كما كان في العهود المسيحية المبكرة بل غدا ملكاً جباراً متوجاً على عرشه وسط حاشية سماوية لمحاسبة البشرية جمعاء . ولم يكن ثمة ما يعبر عن مدى سلطان الكنيسة شيء يبرز هذه التكوينات الفنية نحتاً وتصويراً التي تحذّر قاصدي الكنيسة بأنهم ماضون في طريق يوردهم إما الخلاص أو التهلكة ، وليس سوى الكنيسة من يحدّد معالم هذا الطريق . كما لم يكن ثمة أمر من الأمور في مثل هذا النظام الديني متروكاً للمصادفة فكان لا مندوحة عن حصر الحياة كلها في تخطيط منظم يواكب التنظيم الكوني للوجود ، فتدفّق تيار السلطة من المسيح إلى القديس بطرس ثم إلى أتباعه من بابوات روما في اتجاهات ثلاث : فيتسلّم الامبراطور الروماني المقدس تاجه من يدي بابا روما ، ومن ثم يدين كافة ملوك أوروبا لهذا الامبراطور بالولاء . ويمضي الحال على نفس النسق من أعظم الأمراء شأناً إلى أبسط رقيق الأرض ، لكل منهم قدرٌ محتوم ضمن التخطيط المنظم . كذلك كان كبار الأساقفة وصغارهم يتسلّمون صولجانهم في روما ، على حين يدين صغار الكهنة من قسّس الأبرشيات إلى الشماسية هم الآخرون بالولاء إلى رؤسائهم الذين يستمدون منهم سلطانهم ، كما تدين نظم الأديرة جميعاً بالولاء للبابا . وقد اشتدّ عود هذا التخطيط وقويت شوكته من خلال وقوف هذه الأديرة - ولا سيما دير كلوني - إلى جوار البابوية ومساندته لها بولاء شديد حتى أصبح رئيس دير كلوني هو أهم رجال الكنيسة في العالم المسيحي بعد البابا .

كذلك جاء تنظيم الكنيسة الرومانسكية وفقاً لخطة التدرّج الطبقي الصارم الذي يفرض نظاماً متشدّداً

(١٣) Rubrication التدبيج هو استهلال الكلمات الأولى للعبارات الخطية في المخطوطات المرقّنة بمداد أحمر أو غيره

(م.م.م.ث) .

لأسبقيات مواكب الشعائر والطقوس التي تجرى بها حسب مراتب المشتركين فيها . وكان اتساع الكنيسة يتجاوز ما هو مطلوب لإيواء البضع مئات من الرهبان الذين يتعبدون فيها ، فلقد كانت الكنيسة هي الأثر العتيد المعبر عن العقيدة الدينية لإنسان العصر الرومانسكى . وباعتبارها « بيت الرب ضابط الكون » Pan-tocrator غدت قصراً يبرز كل ما يتوق إلى تحقيقه أى من ملوك الأرض .

وفى مثل هذا العالم الإقطاعى المفتقر إلى الأمان كان لا معدى أمام الإنسان الرومانسكى من تصميم كنيسته قلعة حصينة لعقيدته وربّه ، شيدها لترد هجمات الكفار والوثنيين ولتقاوم عناصر الطبيعة من عواصف وحرائق وقسوة المناخ . على أن هذا التدرج الطبقي لم يسر على الفئات الاجتماعية والدينية فحسب بل على الفكر بالمثل ، فظل السلطان معقوداً للأناجيل وشروح آباء الكنيسة الأوائل ، فلا يقر الحق ويحسمه إلا مدى عراقة التقاليد ، إذ انحصرت المعرفة العلمية لديهم لا فى أعمال الفكر وإنما فى العودة إلى شروح المصادر القديمة . وعلى حين بدا هذا الاتجاه فى عيون المتعلمين إغراقاً فى التفسيرات المتقيرة ، كان هذا مما فتح السبيل أمام الأميين للتبرك بآثار القديسين .

وتمثل توقير الماضى فى مجالات الفن فى استمرارية الأشكال التقليدية كالبازيليكا المسيحية المبكرة وموسيقى الترتيل الجريجورى ، وإن لم يؤد الحفاظ الصارم على هذه التقاليد إلى الركود أو التماثل الممل ، ففى مجال شروح الأناجيل رأينا بعض الكتاب يلجأون قصد وأحياناً عن قصد إلى شرحها فى ضوء الآراء المعاصرة . كما أن انتقال الأميين عبر أوروبا فى رحلات الحج ثم ترحالهم إلى الشرق الأدنى للاشتراك فى الحروب الصليبية جعلهم يكتسبون خبرة جديدة ويسترشدون بأفكار متنوعة صرفتهم فى النهاية عن مفاهيم مجتمعهم الريفى إلى التطلع نحو بناء اجتماعى أكثر حيوية . وتمخضت الفنون عن قدرة خلاقة على الإبداع والابتكار والتنوع جعل من العصر الرومانسكى إحدى حقب التاريخ الأوربي الأصيلة .

على أن الأشكال الرومانسكية المعمارية لم تتبلور طفرة واحدة فى شكل الطرز الإنشائية التى اتخذتها المعابد الإغريقية والكنائس البيزنطية من قبل ثم الكاتدرائيات القوطية فيما بعد ، إذ استنبط المعماريون الرومانسكيون مبادئهم الإنشائية الجديدة ، مثل ما ابتكروه من تقنية تشييد الأقبية Vaulting ، من خلال تجاربهم المتواصلة ومقدرتهم على التحكم فيما بين أيديهم ، فتطورت مبانيهم شيئاً فشيئاً من إنشاءات ثقيلة على شكل الحصون إلى مبان آية فى الرشاقة والجمال والرقّة . وفى الوقت نفسه اتجه المزهرفون نحو إحياء النحت الصرحى والتصوير الجدارى ، واقتضت زيادة أفراد جوقة الإنشاد « الكورال » ابتكار أساس التدوين الموسيقى الحديث على مدرج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيها بينها مسافات أربع ، وأدت الحماسة الوجدانية أثناء الصلاة إلى العديد من التعديلات فى الترتيل التقليدى توجت فى النهاية بفن الكونترنط . وهكذا يتبين أن تألق الفنون إنما كان وليد اندماجها معاً والنظر إليها بوصفها وحدة متكاملة لا وحدات منفصلة . فقد صُمم المجاز العريض الأوسط للكنيسة وكذا القاعة المستعرضة لتوفير أفضل الظروف لترجيع صدى الإنشاد ، كما غدت حشوات العقود^(١٤) فوق مداخل الكنائس والأسطح

(١٤) Tympanum الحائط المثلث فى خلفية الجبين المثلث pediment . وهو لوح حجرى مثلث أو شبه دائرى يُحيط به إطار زخرفى archivolt قد تملؤه منحوتات أو زخارف أو كسوات من الرخام أو القاشانى ، كما قد يمجى خالياً من هذا كله . وقد شاع استخدامه على مداخل الكنائس الرومانسكية والقوطية ليمثل بالنحت أو التصوير أحداث يوم القيامة . (م.م.م.ث) .

الداخلية للقباب نصف الكروية للحنيات مرتعا للتجميلات والتنميقات النحتية والتصويرية . كذلك تكشف التمثيلات المنحوتة للأنغام الثمانية التي تُرتل بها المزامير على نحو ما سيُجىء تفصيلا وتلك الرامزة للفضائل الإنسانية فوق تيجان أعمدة الممشى Ambulatory بكنيسة كلونى مدى الصلة الوثيقة بين النحت والموسيقى فى نفس الوقت الذى تضيف فيه بُعداً ثالثاً أدبيا . وهذا التقت كافة الفنون فى بناء شعائرى موحد ، ولا غرو فكلها مصممة لتشارك الأديرة فى تمجيدها للرب . فكانت كلونى فى عهد القديس هوجو السيمورى Hugh of Semur ملتقى أعظم فنانى العصر ، وتحت رعاية قديسها الحكيمه وضع المعمارى هيزيلو Hezelo تصميم كنيسة الدير ، وانكبّ نحاتو مدرسة برجنديا المجهولى الأسماء بأزاميلهم يشكّلون تيجان الأعمدة ، بينما عكف المصوِّرون على تزيين الجدران بتصاويرهم ، والمخطوطات بمنمنماتها ، وأخذ المهرة من المنشدين يترنّمون بتراتيلهم وفق قواعد أودو Odo of Cluny وجويدو دارتسو Guido of Arezzo مُضيفين بحسن ترنيمهم فى إيقاع جماعى لمسة أخرى جميلة إلى الفن الرومانسكى فى دير كلونى .

دير كلونی

على الرغم من أن الفن الرومانسكى يصور عالماً غيبياً تتصارع فيه قوى الخير والشر والنور والظلمة ، إلا أنه يلجأ في محاولته للتعبير عنه إلى استيحاء أشكال من عالم المحسوسات النباتية والحيوانية والإنسانية يصوغها في حرية بل وفي جرأة مهما بدت السذاجة في أسلوبها ، وهو ما يخلق عليها قوة تأثير خاصة . ولا يملك المرء إلا أن يتساءل عن مصدر ثقة الفنان الرومانسكى بنفسه وهو يختار موضوعاته وأشكاله ، وعن التقاليد التى استقى منها المعرفة بمضمون الأشكال الطبيعية التى يستخدمها في التعبير الفنى عن الموضوعات الروحية وكأنها الرموز يعبر بها عما هو مجرد بواسطة ما هو حسى ملموس . غير أننا لو أمعنا النظر قليلاً لتبين لنا أن الإنسان في ذلك العهد كان لا يزال مرتبطاً بالنظام الكونى المتمثل في كافة مظاهر الحياة على المسطح الجغرافى المحيط به ، وفي الظواهر الفلكية التى يشهدها ويتفاعل معها بطريقة مباشرة ، وذلك بطريقة تكاملية « تركيبية » لا تحليلية عقلانية . ومعنى هذا أن الفنان الرومانسكى كان محاطاً بكون متكامل يشى إليه بالمعرفة بطريقة وجدانية ، فكان من الطبيعى أيضاً أن تشيع في نفسه إيماءات غائمة لا يلعب فيها العقل دور التنسيق والتحليل . ولعل غياب هذا المنظور عن النقاد الذين يعتمدون في تفسير كل شىء على العلم التحليلى والتجريبى هو الذى جعلهم يهملون الفن الرومانسكى خلال القرن التاسع عشر .

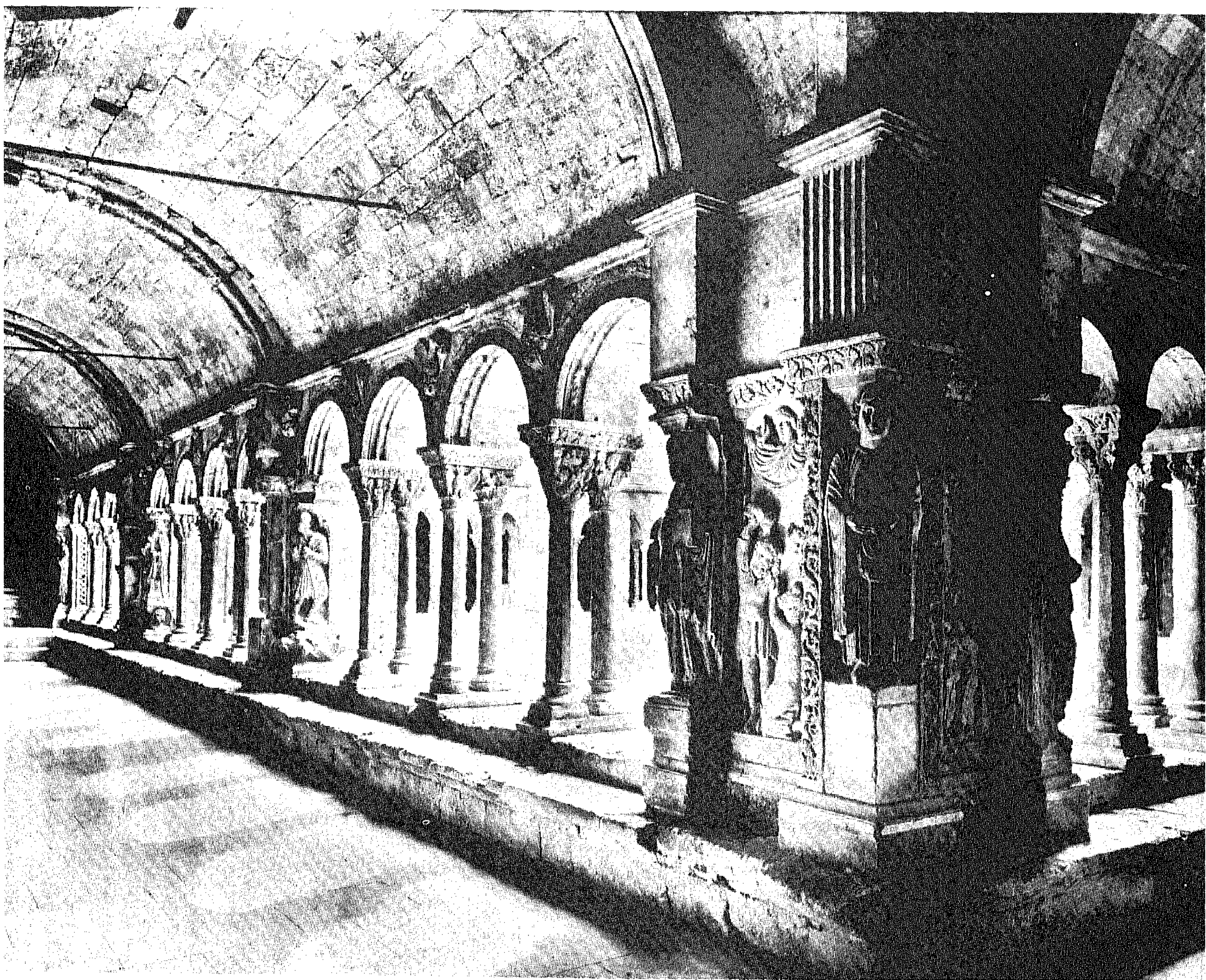
وكان الدير يتضمن في وسطه فناء أو حديقة مكشوفة رباعية الأضلاع تتخذ مراحاً للتأمل Cloister ، تحيط به من كافة الاتجاهات الأربعة بوابك [أروقة] Arcades مُمعدّة ومسقوفة . وكان الرهبان يجدون في هذا الفناء المكان الأمثل للاستغراق في تأملاتهم الوجدانية وهم يروحون ويحيثون أياً كانت ظروف الطقس، يتلون الكتب المقدسة التى يتناولونها من المكتبة الملاصقة ويتفكرون ملياً في معانى النقوش الرمزية فوق تيجان الأعمدة . وكان السكون قاعدة صارمة لا تُنتهك إلا خلال فترتين لا تزيد كل منهما عن نصف ساعة ،

إحداهما في الصباح عند اجتماع شمل الرهبان والثانية بعد صلاة منتصف النهار ، حيث يُسمح للرهبان بتبادل أطراف الحديث في أمورهم الخاصة . وما من شك في أن شكل فناء التأمل فمقتبس من الصحن « أتريوم » الذى كان ينبسط أمام البازيليكا المسيحية المبكرة ، ويحتوى مثله على بئر يُستخدم في الوضوء الطقوسى قبيل الدخول إلى الكنيسة ، كما كان ثمة حوض للعمودية أمام مدخل قاعة الطعام على الطرف الجنوبى لفناء التأمل . وإذ لم يعد هذا الفناء الشهير ذو الأعمدة الرخامية قائما الآن فيمكن أن نسوق نموذجا له من دير القديس تروفيتم بمدينة آرل الفرنسية (لوحة ٢٦) ، وترجع أعمدته وتيجانه الرومانسكية إلى عام ١١٠٠ عندما كان الدير تابعا لكلون (لوحة ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩) .

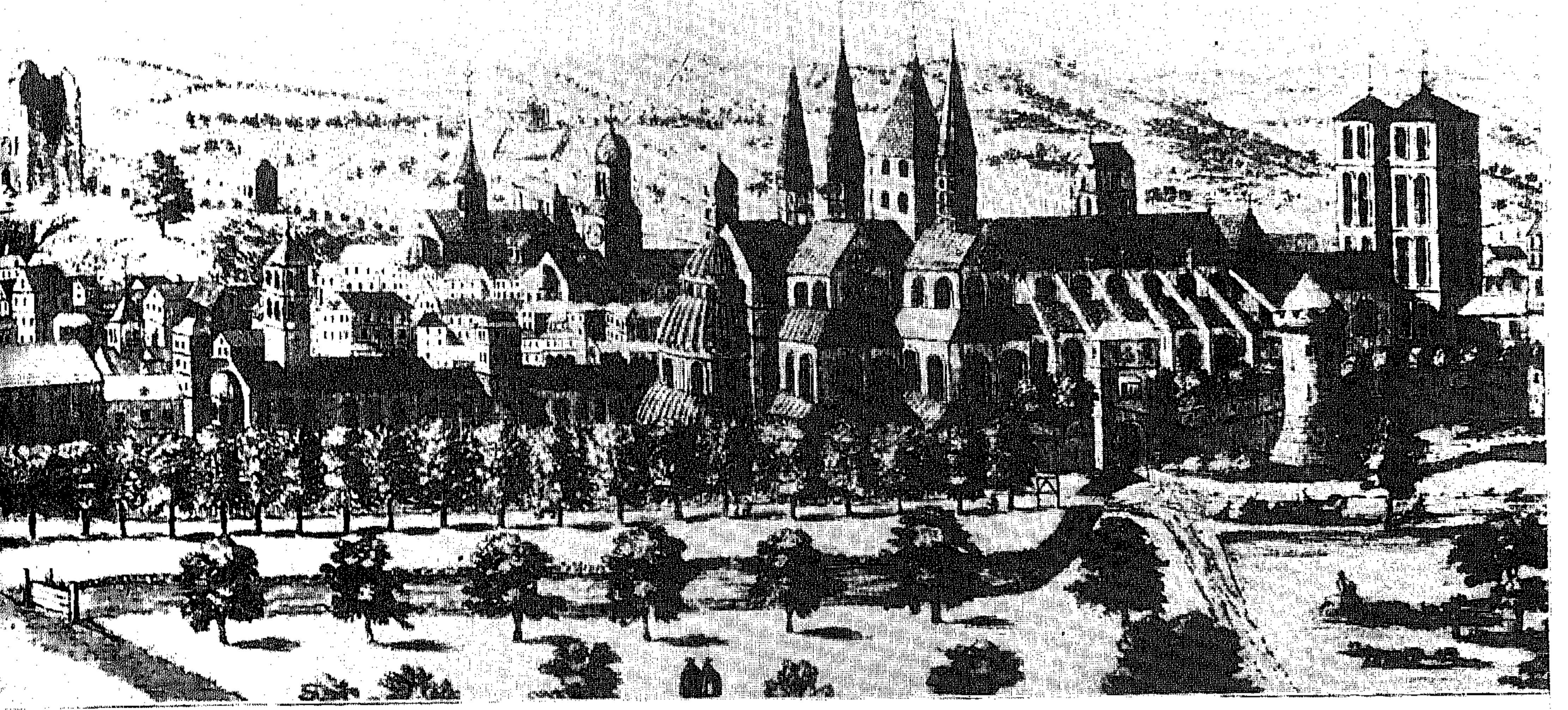
وباستثناء الكنيسة والرواق وقاعة الطعام Refectory ومبنى الرهبان المخصص طابقه الأول لاجتماعاتهم واستقبال كبار الضيوف ، كانت مباني الدير الأخرى مبان عادية تؤدي دورا وظيفيا . ويتضح من المسقط الأفقى لدير كلون (شكل ٢) أن الرهبان كانوا يهبطون الدّرج ويمضون عبر الجناح الشرقى من الرواق داخلى الكنيسة من نهاية الردهة العرضية أو المستعرضة^(١٥) (لوحة ٣٠) ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى المارّ بالمحراب . وكانت قاعة نوم الرهبان مستطيلة ذات نوافذ ضيقة عالية وتشغل الطابق الأعلى من المبنى المخصص لاجتماعاتهم . كما يتضح من المسقط الأفقى كيف أن المرافق الصحية كانت تبرز مثلاتها في الحياة المدنية وقتذاك . فثمة دورة مياه ملتصقة بقاعة النوم . وتمتد بعد أضرحة القديسين قاعة الاستشفاء التى تصطف فيها الأسيرة في مهاجع منفصلة ، هذا إلى جانب غرف صغيرة يؤدي فيها الخدم أعمالهم . وإلى الجنوب من هذا كله يقوم بناء صغير مستقل لتدريب المرشحين للقبول في النظام ، وهو الآخر دير كامل بفنائه الخاص . وكانت إلى جواره حوانيت يشغلها حرفيون كالحذّادين والنجارين والاسكافيين والخياطين . ويكشف موقعهم عن قيامهم بخدمة الأهالى الذين كانوا يعيشون إلى جانب الدير لخدمة أغراضه دون التدخل في نظامه وعاداته . وقد اهتم الدير بأصحاب الحرف المتعلقة بالبناء وأعدّوا لهم للتعرّف على دقائق حرفهم نوعين من التعليم هما الناحية الفنية الظاهرة والناحية الرمزية الباطنة . وأقيمت على الجانب الغربى حظائر الماشية التى تُربّى لاستخراج ألبانها وتناول لحومها على مقربة من مساكن الأهالى ، كما شيدت تكايا لا تحاذها نزلًا للفقراء من الحجاج ، بينما شُيّدت على الجانب الآخر من الفناء استراحات كبار الضيوف ، وتتكون كل منها من قاعة فسيحة تدفئها مدفأة كبيرة مزخرفة وتعلوها قاعتان منفصلتان للنوم ، تتسع إحداها لإيواء أربعين رجلا والأخرى لثلاثين امرأة ، بينهما قاعة طعام مشتركة . وكثيرا ما كان رئيس الدير يقوم بالترحيب بالضيوف ومعظمهم من الأمراء الذين ترافقهم حاشية كبيرة ، إذ كانت كثرة الهبات والعطايا التى تقدم للدير تأتى من هؤلاء الزائرين .

وكانت تحيط بالدير من كافة الجوانب أسوار سميكة تحميه من غارات اللصوص والعصابات المسلحة وبخاصة خلال الاضطرابات . وتمتد خارج الأسوار الحدائق والخمائل والحقول التى تمُدّ الدير بحاجاته ، وكان يعمل إلى جانب الرقيق مزارعون أحرار يستأجرون حقول الدير بنظام المشاركة في المحصول .

(١٥) Transept الصالة العرضية أو المجاز القاطع ، وهى رواق عمودى على المحور الرئيسى للكنيسة المارّ بالمحراب ، بمثابة تقاطع يفصل قبوة المذبح apse عن البازيليكا خالفا شكل الصليب للإيحاء بجسد المسيح المصلوب (م.م.م.ث) .



لوحة ٢٦ . رواق يطلّ على فناء التأمل بدير القديس تروفيم بمدينة آرل الفرنسية .



لوحة ٢٧ . مشهد عام لدير كلوني تتوسطه البازيليكا المشيدة ما بين عامي ١٠٨٠ و ١١٣١ بأبراج الأجراس الستة . دار الكتب القومية بباريس .

هكذا كان تخطيط دير كلوني مكونا من وحدات من المباني المستطيلة تتوسطها أفنية مصممة في تشكيلات ذات أحجام متنوعة تتناسب مع وظيفة كل منها . والواضح أن الأصل التاريخي المباشر الذي نبع منه هذا التصميم هو القفلا الرومانية القديمة مع إدخال بعض التعديلات الضرورية الملائمة لمثل هذا المقر الديني الكبير الذي صُمم مركزا صناعيا وزراعيا بات معه عاصمة روحية وفكرية لمنطقة مترامية الأطراف .

ولقد شكّل الدير أهم معالم الفن الرومانسكي بعد أن أصبح الدير هو المعتزل لأكثر الناس معرفة وأشدّهم قربا من الله ، وأبعدهم عن الدنيا بترفها وأوساط حاكميها . فلجأ إلى الدير الزاهدون من النساك ليعيشوا حياة التأمل الباطني والإبداع الفني ، وخلفوا لنا أديرة أشبه بالمتاحف يُعدّ نموذجها الأمثل « دير كلوني » الفسيح الأبعاد . وقد انبثقت جذور فكرة الأديرة في الغرب خلال العهود التاريخية التي تلت سقوط الامبراطورية الرومانية ، ويمكن اعتبار إنشاء كاسيودوروس لديره في فيقاريوم أحد هذه الجذور . فبعد تداعي آماله السياسية في ظل مملكة القوط الشرقيين تحت لواء تيودوريك وخلفائه تطلّع كاسيودوروس إلى بقعة نائية عن الطرق المطروقة يأوي إليها مع عدد من نظرائه المثاليين ، هادفين إلى الحفاظ على بعض القيم والمعارف الحقيقية المتبقية من التراث الكلاسيكي . وشيئا فشيئا أصبحت الأديرة خلال العصور الوسطى كلها مراكز العلم والطب الزاخرة بالكتب والطلبة والأساتذة والأطباء . وكان من الطبيعي مع عزلة الأديرة أن يُعترف للكدح اليومي بقيمته في إثراء الحياة ، فصار بين الرهبان من يقضى ست ساعات أو سبع في فلاحه الحقول ورعى القطعان ، فقد كان من الضروري أن يتهيأ في الدير كل احتياجات ساكنيه المادية

والروحانية بما يستقلون بها عن جاه الحياة كل الاستقلال متجهين إلى الله وحده . ومع نماء الأرض الزراعية وتراكم الثروات في مجتمعات الأديرة نشأ مبدأ تقسيم العمل ، فقصر رئيس دير كلونى عمل الرهبان على إنشاد المزامير وتلاوة الصلوات ومطالعة المخطوطات ونسخها ، وعهد بأعمال الزراعة إلى الفلاحين والرقيق تحت إشراف إخوة من غير رجال الدين . وإذا « بطرس المبجل » أسقف دير كلونى البندكتي^(١٦) يضطر إزاء موجة النقد التي وجهتها الأنظمة الأخرى المتزمنة إلى مسيرة الحياة في دير كلونى إلى أن ينادى بأنه أكثر نبلا أن تمسك اليد بالقلم عن المحراث وأن تتابع العين الحروف المقدسة فوق الصفحات متحوّلة عن أخاديد الحقل ، وكتب يقول : « انثروا فوق الصفحات بذرة كلمة الله ، فإذا نضج الحصاد وأنهيتم مطالعة الكتب سيشرع القراء الجوعى بالرضا بالمحصول الوفير » .

ولقد ظفر دير كلونى منذ بدايته الأولى ديراً متوازعا قائما بذاته بما لم يظفر به سواه إذ أعفى من أية جزية سوى ما يُقدّمه للبابا وحده . ثم إنه لم يبق مثل غيره من الأديرة البندكتية وحدة مستقلة بل حذا حذو النظام الإقطاعي ، وذلك بتوزيع مجالات نفوذه واحتوائه الأديرة الأخرى شيئا فشيئا حتى سيطر تماما على حركة الأديرة وتربّع على قمتها فغدا نظام الأديرة أقوى النظم ذات الوحدة العضوية المتماسكة لا في المسائل الدينية والسياسية فحسب بل وفي المسائل المعمارية والموسيقية والفنية أيضا . ولم تلبث الأديرة بعد أن انتهج دير كلونى نظام الإقطاع أن أصبحت أكبر مؤسسة تملك الأراضي . وإذا كانت الأرض هي مصدر الثروة الوحيد أصبح المشرفون على الأديرة هم وحدهم رعاة الفن . وفي عالم غلب فيه الإيمان العقل ولم يعد ثمة سبيل إلى الخلاص إلا عبر الكنيسة أدى نظام دير كلونى دوره كدعامة أساسية للتقاليد الرومانية كما أسهم في دعم سلطة الكنيسة ومبادئها وشعائرها .

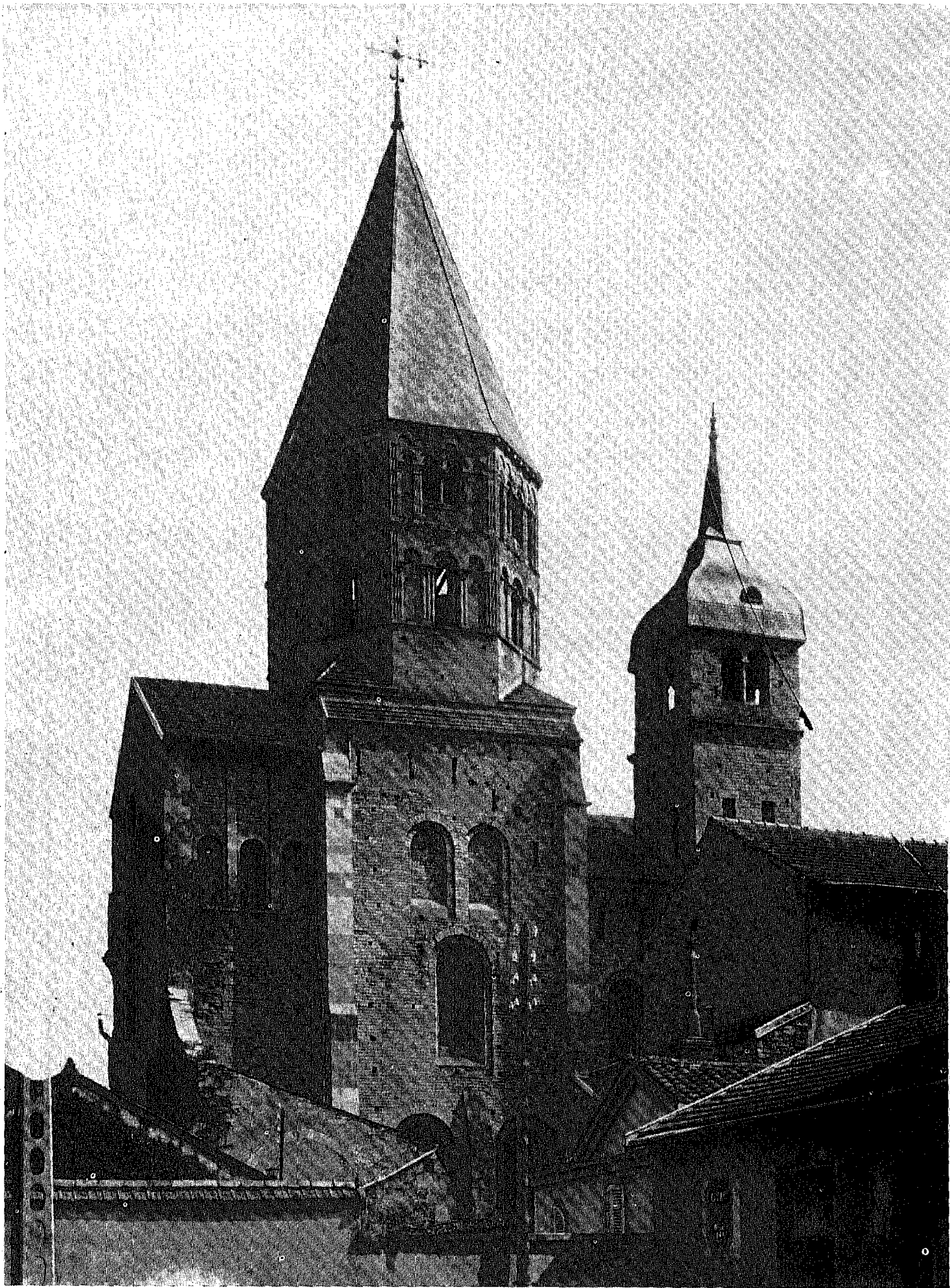
وكان اختيار الرهبان يتم من الطبقة الأرستقراطية التي كان أفرادها هم القلّة الذين يُباح لهم اختيار الطريق الذي يسلكونه في الحياة . ولا يشغل المناصب العليا في الكنيسة إلا نخبة من الأسر النبيلة هم في الأغلب صغار أبناء الإقطاعيين الذين لم يكن لهم حق الابن الأكبر في إرث الإقطاعيات . ومما تجدر الإشارة إليه أن قسّم الرهبان لم يكن يعنى إلا بُعدهم عن الملكية الفردية ، فكانت الأديرة تعيش في شبه ملكية جماعية يشارك فيها الرهبان جميعا .

ومع أن الرهبان البندكتيين لم يجددوا شكلا ينبغي أن تتخذها مباني الأديرة وإنما تركوا لكل دير أن يحلّ مشكلاته تبعا لحاجاته وتضاريس الموقع الذي يقام فوقه وموارد الرزق المحيطة به ، فقد اتخذت كثرة الأديرة من دير كلونى نموذجا تحتذيّه وجعلت منه نمطا سائدا مع بعض الاختلافات المحلية .

(١٦) Benedectines نظام من تجمّع الرهبان الكاثوليك في دير يعيشون فيه حياة الأسرة المسيحية اللصيقة الأفراد والذين يتقاسمون شغور معيشتهم حتى تأسست بفضل هذا النظام قُرى أصلحت الأراضي البور في أوروبا وحافظت في أديرتها على المخطوطات والتراث القديم ، أسّس هذا النظام القديس بنوا (بندكت) ده نورسى في عام ٥٢٩ في دير مونت كاسينو بإيطاليا ، وأطلق على جماعته بعد ذلك اسم البندكتيين نسبة إلى اسمه . وشاع هذا النظام خلال القرن العاشر في ألمانيا وفرنسا وسويسرا وإسبانيا ، فأنشأ « جيوم التقى » في عام ٩١٠ ديرا للبندكتيين في كلونى بإقليم برجنديا ، ومنه امتدت حركة إصلاحية كان لها أثرها في النهضة الكارولنجية وفي تطوير الفن الرومانسكى في سائر أنحاء العالم المسيحي خلال القرنين ١١ ، ١٢ (م.م.م.ث) .

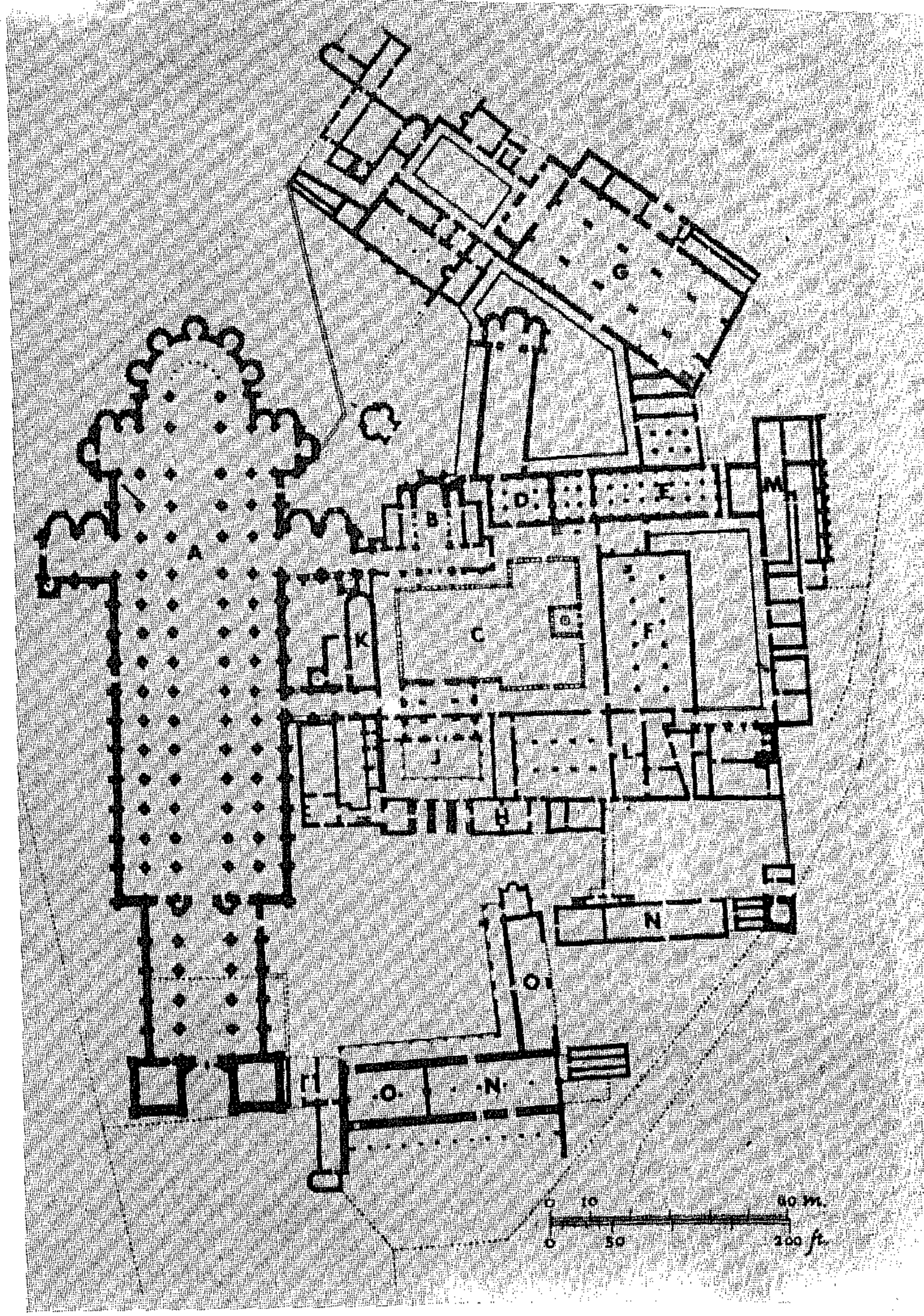


لوحة ٢٨ . كلون . مصلى بوربون .



لوحة ٢٩ . كلون . أحد أبراج البازيليكا .

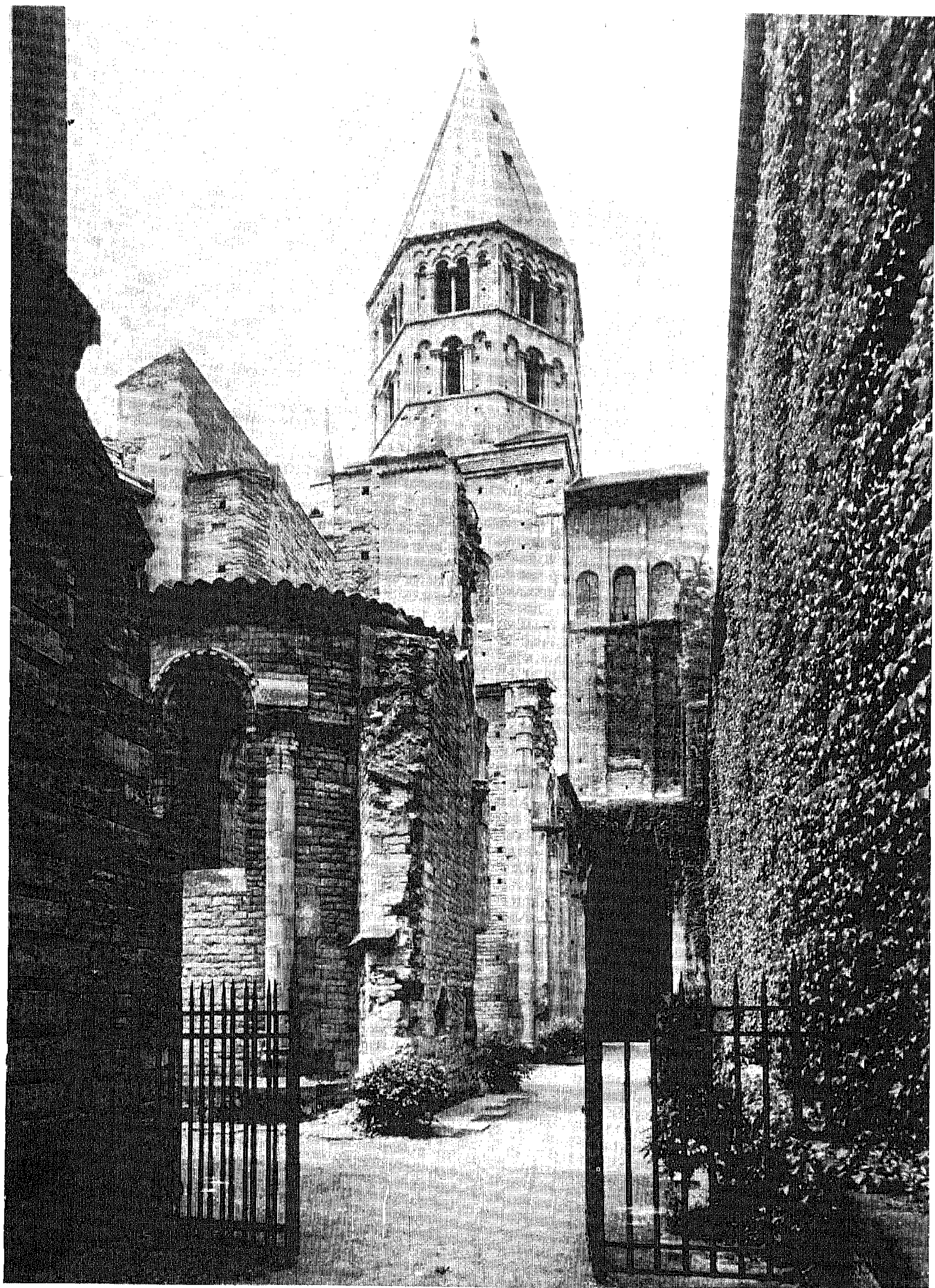
شكل ٢ . مسقط أفقى لدير كلون .



كانت الكنيسة مركز الصدارة بين أقسام الدير ، ففيها يؤدي الرهبان الصلوات التي لا تنقطع ليل
نهار طوال العام ، وإليها يتوافد الحجاج للتبرك برفات القديسين التي كانت تُعرض في مواسم معينة . وكان
يوم الراهب موزعا بين صلوات^(١٧) وتراتيل وإنشاد مزامير تتناسب مع أوقات النهار والليل .

وقد كان من الطبيعي أن يُعنى الرهبان بلباسهم ليقبهم شرّ العراء خلال ساعات الليل والنهار ،
فاختاروا رداء من الصوف يُدفئهم من لسعات البرد يشده إلى أبدانهم زئار من الجلد ، وتتدلى منه أكمام
ثقيلة لتدفع اليدين ، وزادوا بأن طرحوا على أكتافهم بُرنسا لا أكمام له ليتقوا به البرد القارس ، تعلوه
قلنسوة يمكن استخدامها غطاء للرأس .

(١٧) Canonical Hours مواقيت الصلاة في العقيدة المسيحية الكاثوليكية على مدار الأربع والعشرين ساعة وهي : صلاة
الصباح matins وتبدأ من الفجر ، وصلاة الضحى lauds ، و صلوات منتصف النهار هي terce و sept و none
وليست واجبة كلها ، وصلاة الغروب vespers ، وصلاة ما قبل النوم compline (م.م.م.ث) .



لوحة ٣٠ . كلون . الطرف الجنوبي من الردهة المستعرضة للبابازليكا .

عمارة طراز الأديرة الرومانسكى

كان هوجو السيمورى Hugh of Semur أعظم من تولوا رئاسة دير كلونى خلفاً لأوديلو Odiro فى عام ١٠٤٩ . وفى عهده ازدهر دير كلونى وأصبحت له مكانته الملحوظة بين الأديرة فى العالم المسيحى . وقد نحى هوجو نحو النظام الإقطاعى الذى كان سائداً فى عهده ، والذى كان يقضى بأن يُقسم صغار مَلَاك الأراضى يمين الولاء لكبار المَلَاك وذوى النفوذ لقاء أن يظفروا بحمايتهم لهم ، فجعل منه نموذجاً انتهج نهجه . وإذا هو بعدُ يسلب الباباوات سلطانتهم شيئاً فشيئاً ، وإذا دير كلونى يصبح أشبه ما يكون بامبراطورية من الأديرة أدار أمورها بحذق ومهارة نحو من ستين عاماً ، ولم يكن ثمة من يعلو كعبه كعبه غير البابا نفسه ، كما كان من الناحية الدنيوية يُعدّ على رأس الملوك جميعاً ، فلقد كانت له مشاركته الملحوظة فى معظم الأحداث التاريخية التى جرت من حوله . وقد بلغ أوج شهرته حينما جاء البابا أوربان الثانى Urban الذى تلقى تدريبه راهباً فى كلونى على يدى هوجو شخصياً لمباركة الهيكل الرئيس Sanctuary فى الكنيسة الجديدة ، وظل يكرّر لفتات التكريم لهذا الدير الواحدة تلو الأخرى . وبتسلسل نفوذ هذه الكنيسة الأم شيئاً فشيئاً فى النظام البندكتى عامة انبثق طراز خاص هو طراز كلونى الذى غدا بدوره مرادفاً لأعلى مراتب الفن الرومانسكى .

بدأ هوجو بتشيد بضع مباني جديدة فى كلونى لتضم العدد المتزايد من الرهبان المقيمين ، إذ أصبحت الكنيسة القديمة [الثانية] غير لائقة بمكانة الكنيسة الأم وبخاصة عندما تتجمع فيها وفود الرهبان الوافدين من الأديرة البعيدة لعقد اجتماعاتهم ، ولقد ثبت من أحد السجلات أنه فى مناسبة من تلك المناسبات عام ١١٣٢ انتظم فى موكب الرهبان ما ينيف عن ألف ومائتى راهب . كذلك اقتضت الأهمية المضطردة لكلونى كمركز للحجاج توسيع مساحة كنيسة الدير . ولهذا الأسباب بالإضافة إلى رغبة هوجو فى ترويج إنجازاته

العديدة بأثر يبرز به معبد سليمان الأسطوري بدأ في تشييد الكنيسة [الثالثة] الجديدة الكبرى . وعلى الرغم من سلطانه ونفوذه لم يحاول هوجو البدء في هذه الكنيسة قبل أن تتعزز مكانة كلوني تماماً ، وقبل أن يتأكد من توفر الأموال التي تُعينه على إنجاز ما أزمع ، معتمداً على إسهامات من أديرة نائية تجاوزت ألف دير ، تنتشر ما بين اسكتلنده في الشمال والبرتغال في الغرب والقدس في الشرق ، هذا إلى جانب الهبات التي كان يتلقاها من الأفراد من أفقر الحجاج الذين كانوا يتوافدون للصلاة والتبرك . وهكذا ما كاد هوجو يبلغ عامه الخامس والستين من عمره متخطياً عامه الأربعين في رئاسة الدير عام ١٠٨٨ حتى بدأ في تشييد كنيسة الدير الصرحية التي حجبت بعظمتها سائر كنائس عالم الغرب المسيحي ، وقيل إنه أنهى تشييدها في عشرين عاماً ، وهي فترة لم يكن ثمة امبراطور واحد يملك إتمام مثل هذا الإنجاز الكبير خلالها .

وعلى حين اتسمت البازيليكا المسيحية المبكرة في تشكيلها المعماري في الفراغ بالطابع الأفقي اتسمت كنيسة كلوني الجديدة بالطابع الرأسى ، وذلك بأن نهض المعماري بارتفاع المجاز العريض الأوسط رأسياً إلى أعلى . وشيئاً فشيئاً أدى ذلك إلى زيادة العناية بالأجزاء الواقعة فوق رواق المجاز العريض الأوسط Nave . وتميزت كنيسة كلوني بصف مزدوج من النوافذ عُشى الأدنى منه بالحجارة على حين ترك العلوى مفتوحاً ليؤدى وظيفة المنور المسمى طابق النوافذ المشعة^(١٨) .

ومن فوق « المنور » كان « البحر »^(١٩) الذى يعلو المجاز الأوسط ، وهو على هيئة قبو أسطوانى Barrel Vault يبلغ عرضه عشرة أمتار وسبعين سنتيمتراً تسنده عقود عرضية مدببة بها بعض الانتفاخ ، ارتفع القبو معه إلى اثنين وثلاثين متراً وسبعين سنتيمتراً ، وهو أقصى ارتفاع بلغه القبو أيامها ، غير أن الحماس الدينى الذى دفع إلى بلوغ مثل هذا الارتفاع لم تواكبه المعرفة الهندسية التى تدعّمه ، ولهذا ما لبث أن تداعى جزء من القبو بعد بنائه ، وقد أفضت مرحلة التجربة والخطأ هذه إلى ابتكار الأكتاف الطائرة الساندة^(٢٠) . وعند إعادة بناء الكنيسة أقيمت سلسلة من الدعائم البدائية ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبيين Aisles جعلت منها أول كنيسة تقوم فيها أكتاف ساندة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز العريض الأوسط .

(١٨) Clearstory النوافذ المشعة هي صف من النوافذ المتتابعة يكون في أعلى الكنيسة ليُشع الضوء إلى ما تحته (م.م.م.ث) .

(١٩) Span المسافة الأفقية بين عمودين أو كتفين Pilasters أو جدارين . ولكل عقد arch بحر ، كما لكل عتبة lintel بحر (م.م.م.ث) .

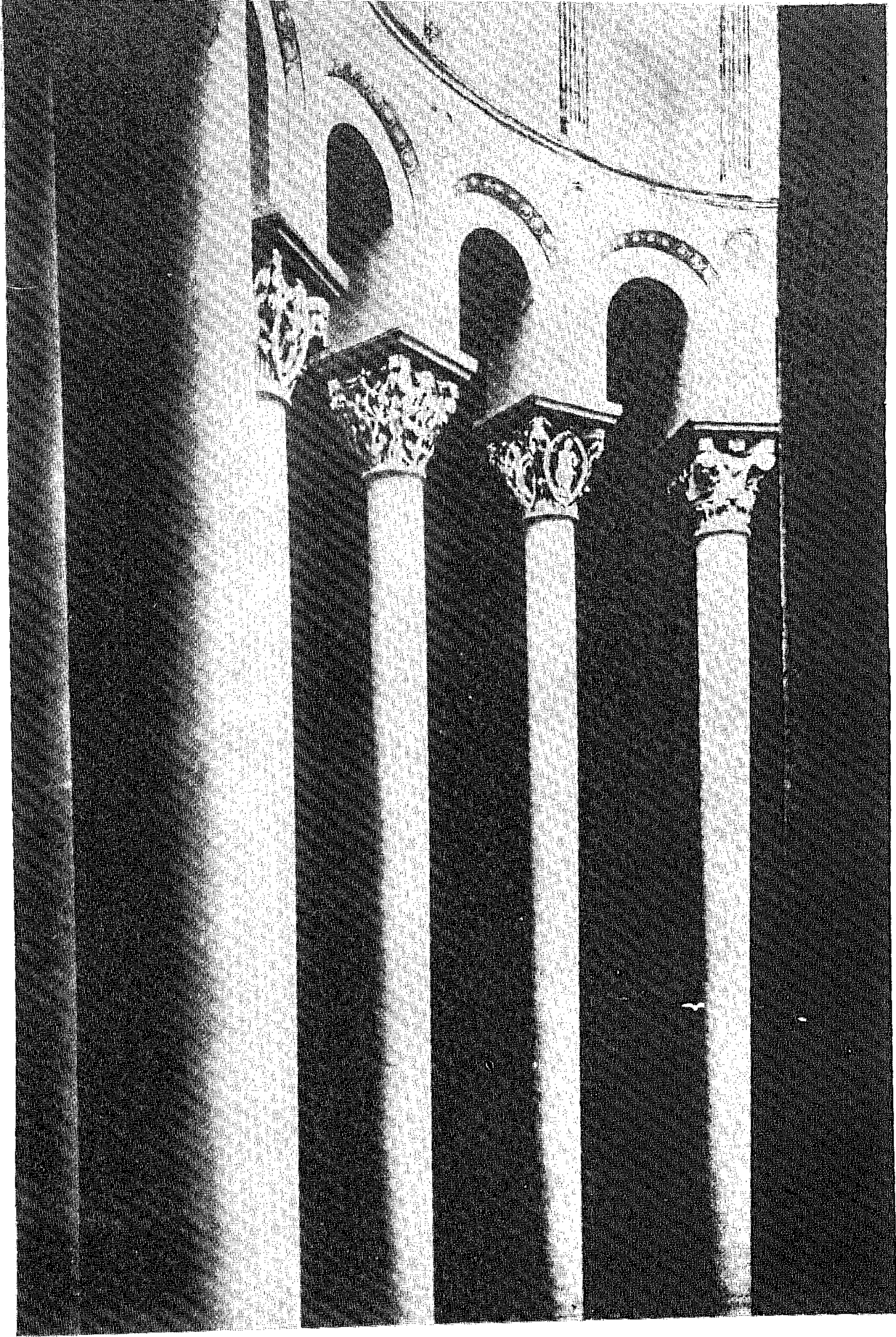
(٢٠) Flying buttresses القوائم الساندة : الدعائم الساندة . تشيد أساساً لمعادلة الضغط المتجه إلى الخارج في المباني ذات العقود أو الأقبية . وهي دعائم ساندة ذات عقود دائرية مفتوحة خارج سقوف الرواقين الجانبيين aisles بالكنيسة لتحمل الضغوط العرضية لأقبية المجاز العريض الأوسط nave . وقد استخدم مهندسو العصر الرومانى والعصر الرومانسكى هذه الدعائم في صورة أكتاف خارجية ساندة للحوائط أو في صورة حوائط نصف دائرية تعلوها نصف قبة . وما لبث مهندسو العصر القوطى Gothic أن طوروا القوائم الساندة إلى ما اصطلح على تسميته بالقوائم أو الأكتاف الطائرة في الحالات التى تكون فيها المجازات أو الأورقة الجانبية aisles أقل ارتفاعاً من المجاز العريض الأوسط nave فصمموها على شكل أنصاف عقود طائرة تتلقى ضغوط الأقبية العليا للمجاز الأوسط [جهود الرفس الجانبية] فتقلها إلى الحوائط الخارجية الجانبية أو إلى خارج المبنى رأساً (م.م.م.ث) .

وهكذا تجمعت في بناء واحد بعقوده المدببة وقبواته المرتفعة وأكتافه الساندة الخارجة البدائية عناصر عدّة هي التي تطوّرت بعد ذلك إلى الطراز القوطي . وفي الحق إن البازيليكا الرومانسكية لا تختلف عن البازيليكا المسيحية المبكرة إلا قليلا باستثناء الحجم وتأكيد الاتجاه الرأسى وتطور الردهة العرضية والأجزاء التي تليها بما أدخل عليها من عناصر جديدة ، وكان الاتجاه نحو الشرق هو الغالب في جميع كنائس الأديرة . وعلى حين دعت الحاجة في كنائس المدن إلى امتداد المجاز العريض الأوسط ليتسنى لها استقبال الأعداد الغفيرة من جمهور المصلين فرضت الحاجة في كنائس الأديرة امتداد المساحة المحيطة بالمذبح الرئيس Altar كى تتسع لجلوس الرهبان ورجال الدين الذين يعدون بالمئات ، ولم يكن ثمة جمهور من المصلين في أغلب الأحوال .

وقد شُيّدت الحنية الكبرى^(٢١) والقاعة العرضية المزدوجة في كلونى لثيفى الرهبان إحساسا بالتفافهم حول المذبح الرئيسى ، وكذلك لتضاعف من رنين أصداء الإنشاد . وقد انفصل المذبح الرئيسى عن الممشى^(٢٢) المحيط به بثمانية أعمدة ذات جمال أخاذ ونحافة بالغة الرقة (لوحة ٣١) تعلوها تيجان نُحِتَتْ بمهارة فائقة هي كل ما تبقى اليوم من الحنية . وقد وصف أحد رجال الدين الذين زاروا كلونى وقتذاك هذا الممشى الرومانسكى بقوله : « إذا قُدِّرَ للملائكة أن يسعدوا بمبنى شيدته أيدي البشر ، فما أولاهم أن يسعدوا بممشى كنيسة كلونى حيث يجدون المتعة في الرواح والغدو فيه » . كما ارتفعت زخارف الكنيسة إلى مستوى عظمة مقاييسها الفراغية ، فكان ثمة ألف ومائتا تاج منحوت تزيّن الأعمدة بينما جُمِلَتْ عقود المجاز العريض الأوسط المدببة الرشيقة بحليات معمارية منحوتة لإبرازها . وكانت أغلب المنحوتات مطلية بألوان سخية تضاعف من تألق الكنيسة وروعيتها من الداخل ، كما كانت أرضية الكنيسة كلها مغطاة بالفسيفساء التي تصور القديسين والملائكة فضلاً عن الأشكال والصيغ التجريدية الرمزية . وظلت هذه الكنيسة أعظم أثر من نوعه خلال خمسة قرون حتى بناء بازيليك القديس بطرس في روما خلال القرن السادس عشر ، وواصلت الشموخ بعظمتها حتى عام ١٧٩٨ عندما انتهت بها إحدى موجات الثورة الفرنسية ونقلت أحجارها لاستخدامها في تشييد مبان أخرى بعد أن تداعى الوعى بالقيم الروحية المستوحاة من ارتباط الإنسان بالنظام الكونى أثناء الثورة ، وبعد أن سيطرت العقلانية على الفكر مما أدى إلى الإضرار بالفكر الرومانسكى وهدم الكنيسة وبيع أنقاضها ، فلم يبق منها الآن غير ردهة عرضية واحدة ببرجها وتيجان الممشى وجملة من منحوتاتها المعمارية البديعة .

(٢١) Apse أو شرقية الكنيسة أو قبوة المذبح ، وهي قبوة نصف دائرية مسقوفة بنصف قبة عادة في الجانب الشرقى من صالة الكنيسة المقابل للمدخل (م.م.م.ث) .

(٢٢) Ambulatory الممشى وراء الهيكل ، وهو ممشى مسقوف تحت البواكى أو حول قاعة المرتلين choir . وعادة يكون وراء الهيكل (م.م.م.ث) .



لوحة ٣١ . دير كلوني . الكنيسة الثالثة . أعمدة رواق الحنية الكبرى بعد ترميمها .

منحوتات طراز الأديرة الرومانسكى

يحتفظ عدد من المتاحف والأديرة المتناثية ببعض أجزاء من آثار كلونى الرائعة سواء في مجال النحت أم العمارة ، غير أن هناك كنيسة تتضمن أقساما ترجع إلى عصر كلونى ويمكن الاستمتاع بمشاهدتها وهي كنيسة لامادلين في فيزلاى La Madeleine at Vezelay التى لا تزال قائمة بفرنسا حتى الآن (لوحة ٣٢) . فقد بُنى مجازها العريض الأوسط (لوحة ٣٣) وقاعاتها العرضية في فترة معاصرة لعهد الانتهاء من كنيسة الأسقف هوجو في كلونى ، إلا أن قاعة المرتلين القوطية بها Choir ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثانى عشر . وتعود الحالة الممتازة التى نجد عليها هذا المبنى الآن إلى عملية الترميم البارعة التى تمت في منتصف القرن التاسع عشر . ومع صغر نسب هذه الكنيسة عن نسب كنيسة كلونى الكبرى فإن كنيسة المادلين « مريم المجدلية » هى أضخم كنيسة رومانسكية باقية حتى اليوم . ولقد شهدت هذه الكنيسة الكثير من الأحداث التاريخية . فخلال العصور الوسطى ضمت رفات « القديسة مريم المجدلية » ، وفي أمسية الاحتفال بها في عام ١١٢٠ بعد تشييد المجاز العريض الأوسط شبَّ حريق مدمر أتى على الأجزاء الخشبية من السقف فتداعت الألواح مشتعلة فوق الحجاج المجتمعين . ومع إعادة تقوية المجاز الأوسط ظهرت في فرنسا للمرة الأولى فكرة العقد المتقاطع أو المتصالب Groin vault (٢٣) ، ويمكن وصف هذا النوع من التقوية بأنه النتيجة المترتبة على تقاطع الزوايا القائمة لقبوين أسطوانيين ذوى باعين وارتفاعين متساويين ، وتسمى أقطار المربع التى تتقاطع عندها أقطار مربع القبوين الأسطوانيين والتى تُرى من أسفل « بالحقن » . ويصور (شكل ٣) فكرة العقد المتقاطع المستخدم في فيزلاى الذى يتباين مع الطراز الأشد بساطة لنمو نصف الأسطوانى half cylinder barrel vaulting المستخدم في كلونى والذى اقتصر فيه على عمل عقود دائرية عرضية متوازية Trans-

(٢٣) Groin اشتقاقا من تسمية خط تقابل سطح فخذ الإنسان مع البطن في اللغة الإنجليزية .

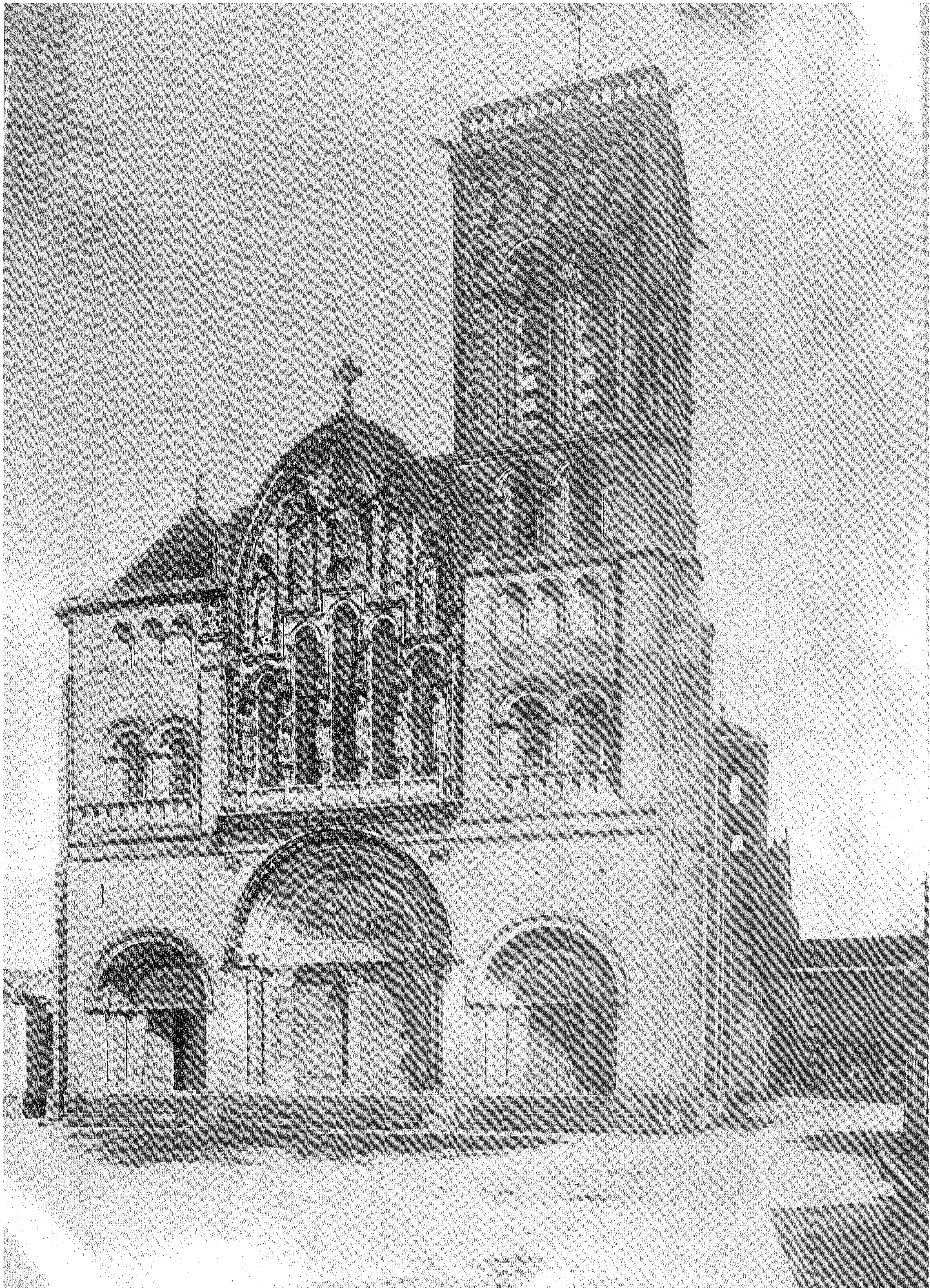
verse arches موزعة على مسافات مناسبة لتقوية القبو الأسطوانى الطولى الذى غُطى به المجاز الأوسط بكلونى ، غير أن استخدام الحجارة الوردية الخفيفة مع الرمادية الداكنة فى فيزلاى يقدم تكويناً لونياً شديداً الجاذبية . وعلى الرغم من أن الصور الفوتوغرافية (لوحة ٣٤) تبالغ فى إبراز هذا التباين إلا أن عدم انتظام صنجات الحجر Stone Voussoirs المنحوت يبدو جلياً . والواقع أن أهمية كنيسة المادلين لا تكمن فى معمارها بقدر ما تكمن فى الثراء الغزير لتيجان أعمدتها المنحوتة ، وأهم من ذلك تكوينات النقش البارز فوق المداخل Portals الثلاثة المهيبة المؤدية من سقيفة المدخل العرضية^(٢٤) إلى المجاز العريض الأوسط والرواقين الجانبين . وكانت حشوات العقود^(٢٥) التى تعلو مداخل كنائس كلونى مزينة بنفس هذا النوع من النقوش البارزة فى دقة متناهية وجمال أخاذ ، وكان أضخمها وأكثرها تعقيداً تلك التى تعلو المدخل الأوسط ، غير أنه لم يبق لنا للأسف غير أجزاء قليلة من حشوة العقد الكبرى فى كلونى والتى ترجع إلى الربع الأول من القرن الثانى عشر (لوحة ٣٥) وتعد بلا نزاع أكثر الحشوات تعقيداً من الناحيتين التقنية والإيقونوغرافية . وما من شك فى أنها تدين بأصولها إلى الرسوم والمنمنمات المرقنة للأناجيل فى مكتبات الأديرة والتى كان الرهبان يعرضونها على النحاتين لتنفيذها على الحجر ، حتى إن رداء المسيح فى هذه الحشوة بنمطه الحلزوني الشبيه بالدوامات وبخطوطه الحادة الجليّة يعيد إلى ذاكرتنا ريشة الرسام التى رقت الكثير من مخطوطات ذلك العهد ، بل إن النحت يدور حول رؤيا يوحنا اللاهوتى حسب التفاصيل الواردة فى الإنجيل^(٢٥) . ويبدو المسيح على عرش ضخم أبيض جليلاً بغير تاج يزين هامته ، يشع من بين أصابعه نور مصوّب نحو الرسل الحفاة حاملي رسالته التى تتضمنها الكتب التى يمسكونها بأيديهم والتى بها هداية الناس وشفاء المرضى . ويتدفق « ماء الحياة لأمعا كالببلور » من جانب المسيح بينما يتألق على الجانب الآخر ورق الشجر والثمار الاثنتى عشرة التى تمثل كل منها أحد شهور السنة بين تسعة وعشرين جامعة^(٢٦) فى الشريط الأوسط من قوس العقد archivolt^(٢٧) المحيط بالتكوين الفنى المنحوت ، فثمة شكل لبائع كروم يرمز لشهر سبتمبر بينما يرمز لشهر أكتوبر رجل يجمع جوز البلوط لخنازيره . وفضلاً عن ارتباط الشهور بمثل هذه الأعمال فهى ترمز أيضاً إلى علامات دائرة البروج التى بدورها تذكر الإنسان بمدى قصر الحياة التى يجتازها قبل أن يظفر بالخلاص .. وثمة جملة من الجوامات الأخرى تصور وحوشاً غريبة مقتبسة من كتب الحيوانات الأخلاقية

(٢٤) Narthex دهليز مدخل الكنيسة . سقيفة المدخل المستعرضة ، حوش الكنيسة . ففى حالة عدم احتواء الكنيسة لفناء atrium يُقام دهليز للمدخل بكامل عرض الكنيسة . وقد يضم صفًا من الأعمدة كما قد يتصدّره بهو دخول خارجى porch أمام باب الدخول إلى الكنيسة (م.م.م.ث) .

(٢٥) « وأرائى نهراً صافياً من ماء حياة لأمعا كالببلور خارجاً من عرش الله والخروف فى وسط سوقها ، وعلى النهر من هنا ومن هناك شجرة حياة تصنع اثنتا عشرة ثمرة وتعطى كل شهر ثمرها وورق الشجر لشفاء الأمم » [رؤيا يوحنا اللاهوتى ٢٢: ١] .

(٢٦) Medallion جامعة مستديرة . رصبة مستديرة ، وهى لوحة دائرية أو مفضضة ذات نقوش نادرة عادة ما تؤدى وظيفة زخرفية فوق المبنى (م.م.م.ث) .

(٢٧) Archivolt . أطر المدخل المعقود وهى الأطر المحيطة بالفتحات سواء أكانت تلك الفتحات أبواباً أو نوافذ أو غيرها ، وسواء أكانت تلك الفتحات معقودة أو مقوّسة أو مقنطرة . وقد تتخذ الأطر من قوالب صماء لا نقش فيها أو مزخرفة نحاً (م.م.م.ث) .

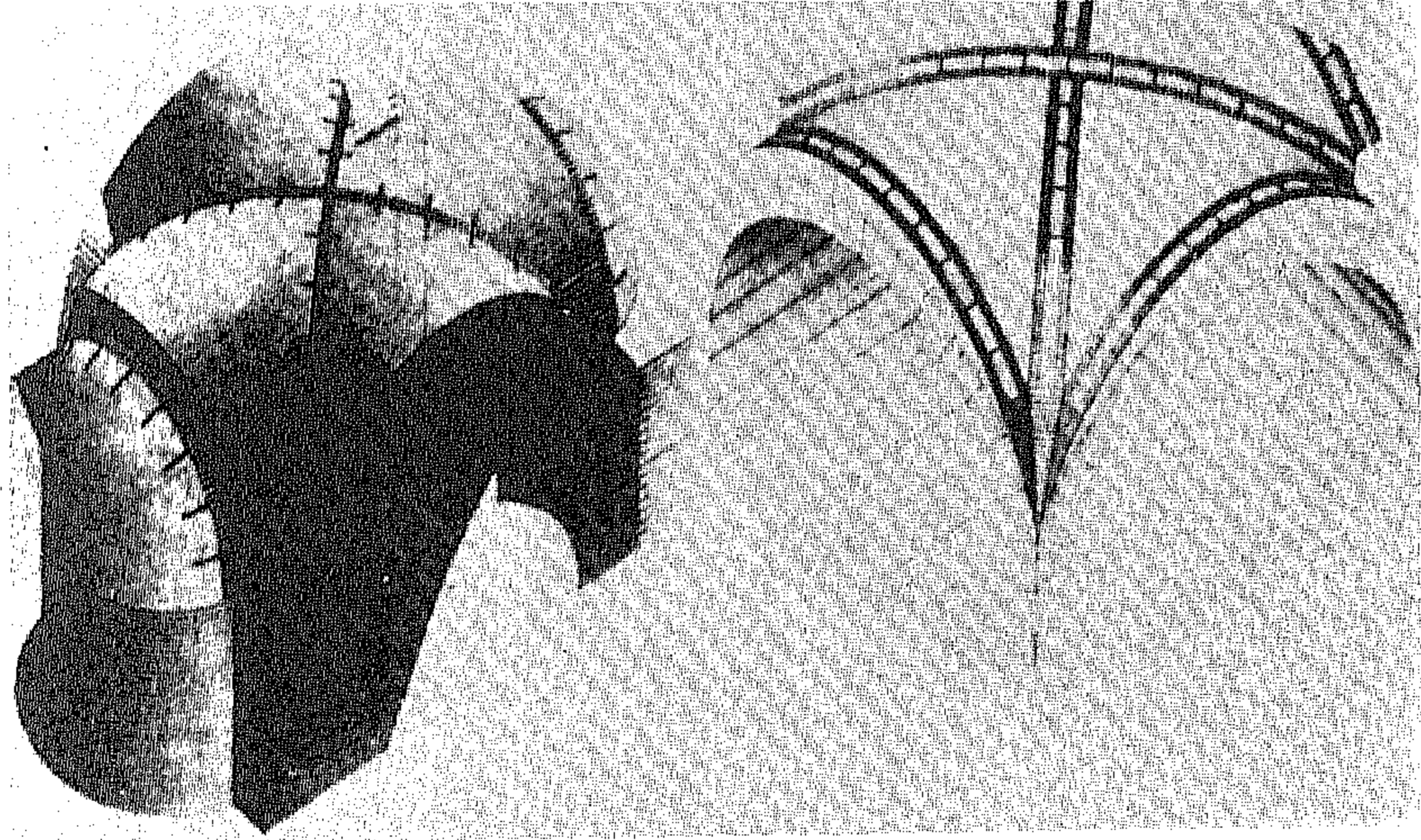


الرمزة^(٢٨) الشائعة وقتذاك التي تروى الأقاصيص عن حيوانات حقيقية وخرافية . ويلفت أنظارنا شكل قنطور يرجع إلى العصر الكلاسيكي في الربع الأسفل الأيمن .

وينقسم الشريط الداخلي لأطر المدخل المعقود إلى ثمانية حشوات غير متساوية تضم « الأمم التي تشفيها شجرة الحياة » . وتشمل الحشوة إلى يسار رأس المسيح مباشرة رجلين برأسى كلب يمثلان قبيلة شاع أنها كانت تسكن الهند . وتبين الحشوة المقابلة إلى يمين المسيح رجلاً كسيحاً محني الظهر وامرأة كفيفة تخطو متعثرة يقودها آخر . وفي غير ذلك من الحشوات نرى الأعرج فوق عكازيه بين المبروصين يشيرون إلى قروحهم ، والكل ينتظر الشفاء .

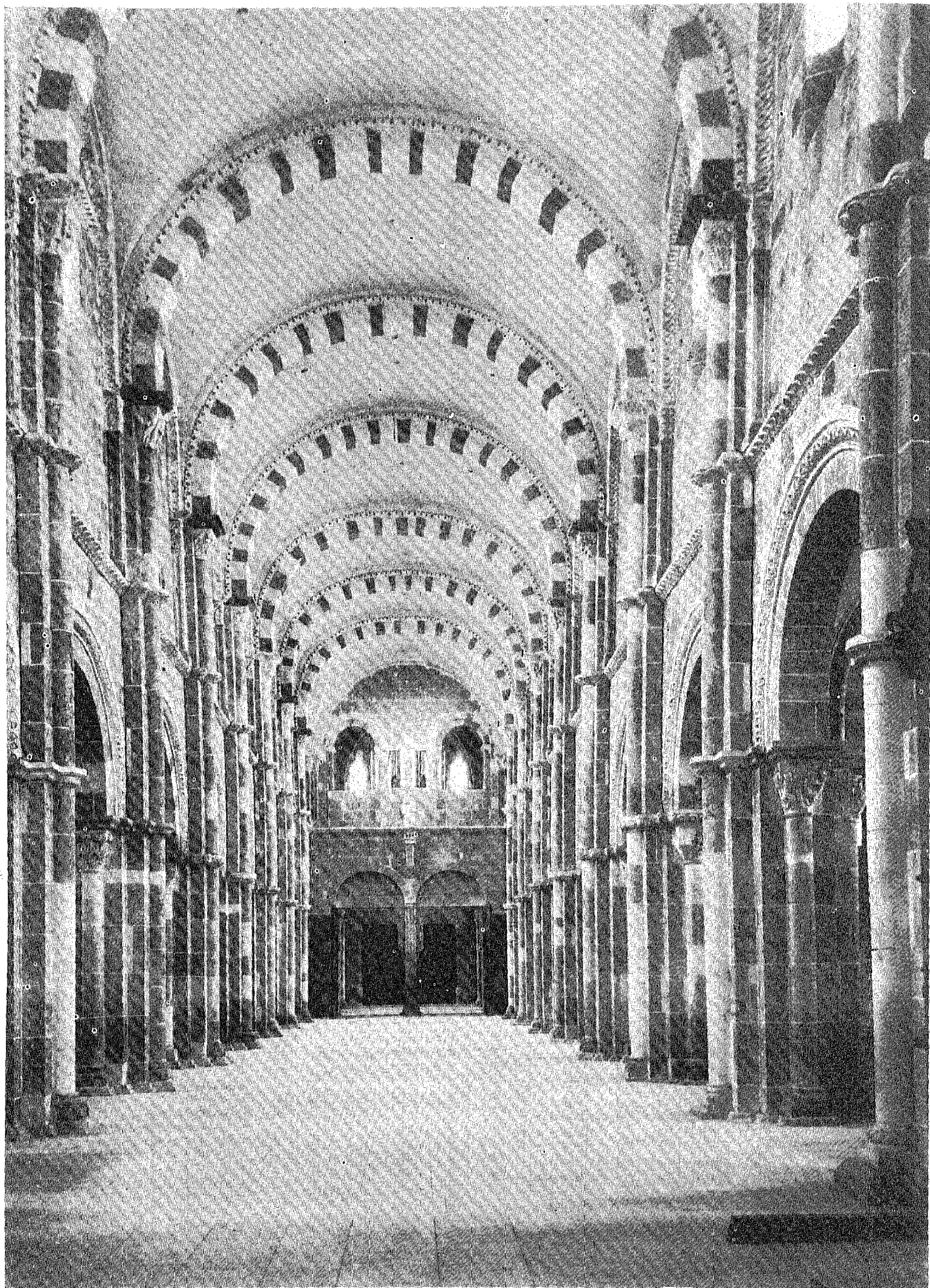
وعلى امتداد العُتب Lintel عرضٌ للأمم وهي تتقدم من الجانبين صوب الوسط ، وعلى حين مثلت الحشوات العليا المرضى يمثل هذا الشريط الوثنيين والكفرة الذين هم في حاجة إلى المدد الروحي . ومن بين هؤلاء الأقوام غير المألوفين القاطنين أماكن نائية رجل وامرأة في أقصى اليمين لهما آذان ضخمة ويكسو الريش جسديهما . كذلك نرى جنسا من الأقزام منقوشا بمهارة فائقة وفي أحجام ضئيلة حتى أنهم لا يستطيعون امتطاء الجياد إلا مستخدمين السُلّم . وفي أقصى اليسار نشهد قوماً من المتوحشين نصف العراة يستخدمون الأقواس والسهام . كما نرى إلى اليسار أيضاً بعض الوثنيين يقودون ثورا إلى حيث يُنحر قربانا . ويلتقي الجميع عند المنتصف حيث يقف القديس يوحنا المعمدان حاملاً جامه عليها صورة الحمل . وما من شك في أن هذا التمثيل قد قصد به الإيحاء بأن التعميد هو طريق الخلاص الذي ينبغي أن

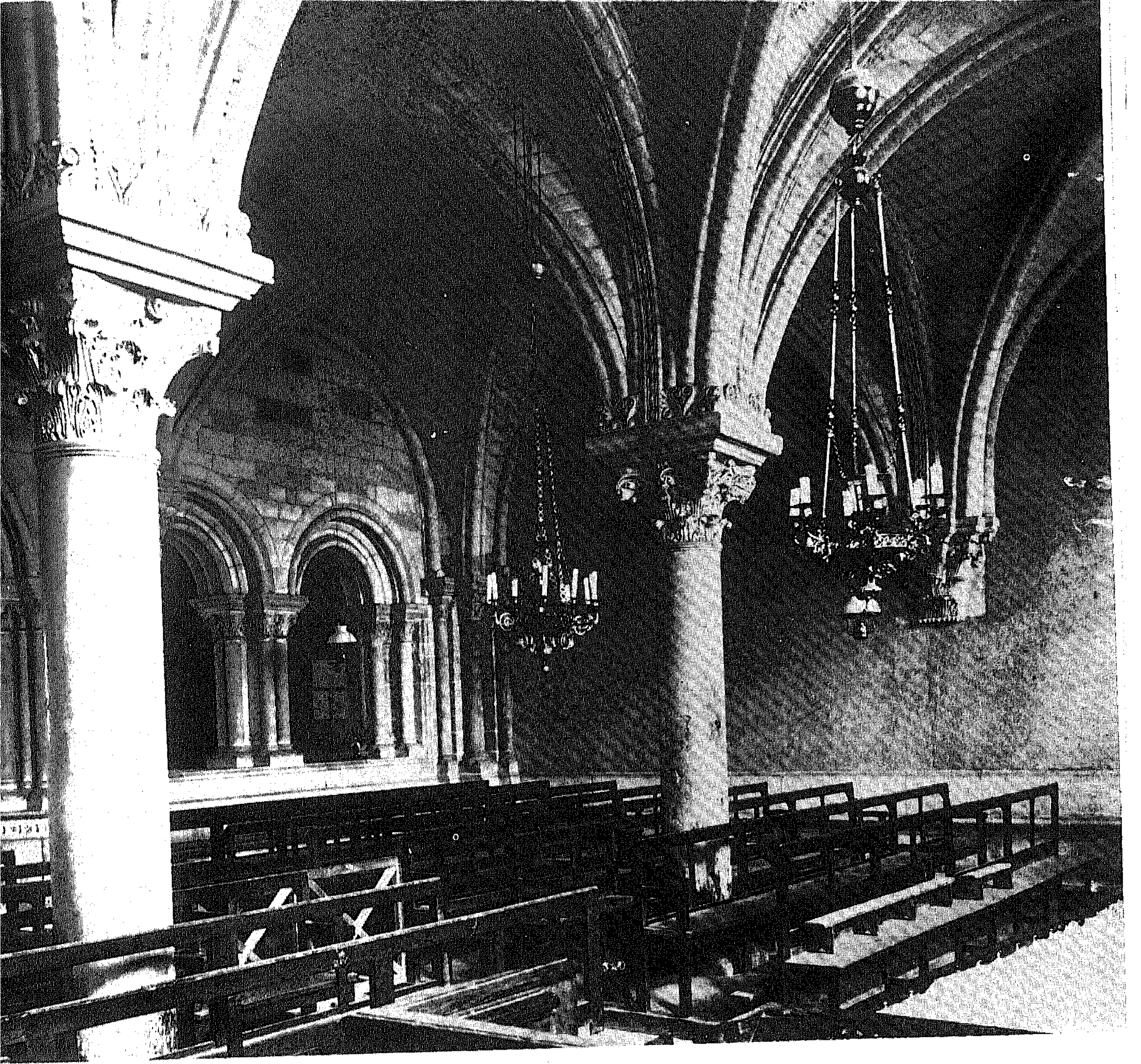
شكل ٣ . العقد المتقاطع .



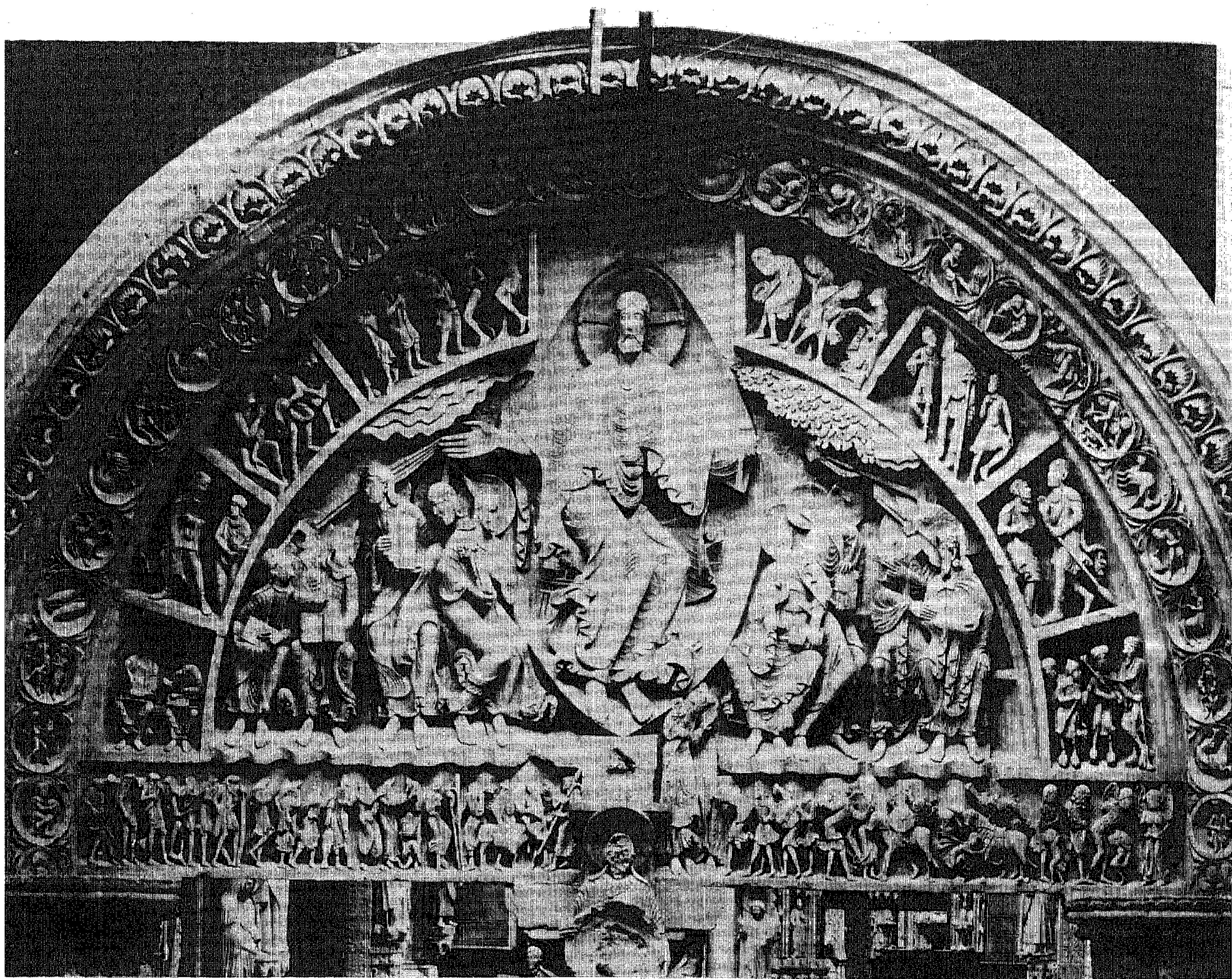
لوحة ٣٣ . المجاز العريض الأوسط لكنيسة المادلين بفيزلاي .

(٢٨) Bestiaries ظهرت خلال العصور الوسطى مؤلفات قصصية رمزية تصف الطير والحيوان منذ أقدم العصور ، وإلى جانبها طيور وحيوانات خرافية كان الظنُّ الشائع أن لها وجودها الحقيقي . وكانت جميعها تقتصر خصائص البشر وتهدف إلى تلقين عدد من القيم الدينية والأخلاقية ونقد المجتمع بل والكنيسة ، كما كانت صورها الإيضاحية illustrations مصدرا استقى منه فن الكنائس الرومانسكي . كذلك انتشرت المخطوطات المصورة التي تضم قصص الحيوانات بكل ما صاحبها من حكم أدبية وتأملات في ظروف الحياة العامة واليومية انتشاراً واسعاً في العالم الإسلامي . وكانت ثمة نسخ خاصة تعدّ لمكتبات السلاطين تزود بتساوير توازيها روعة وأبهة (م.م.م.ث) .





لوحة ٣٤ . المجاز العريض الأوسط لكنيسة المادلين بفيزلای .



لوحة ٣٥ . حشوة العقد على مدخل كنيسة المادلين بفيزلای .



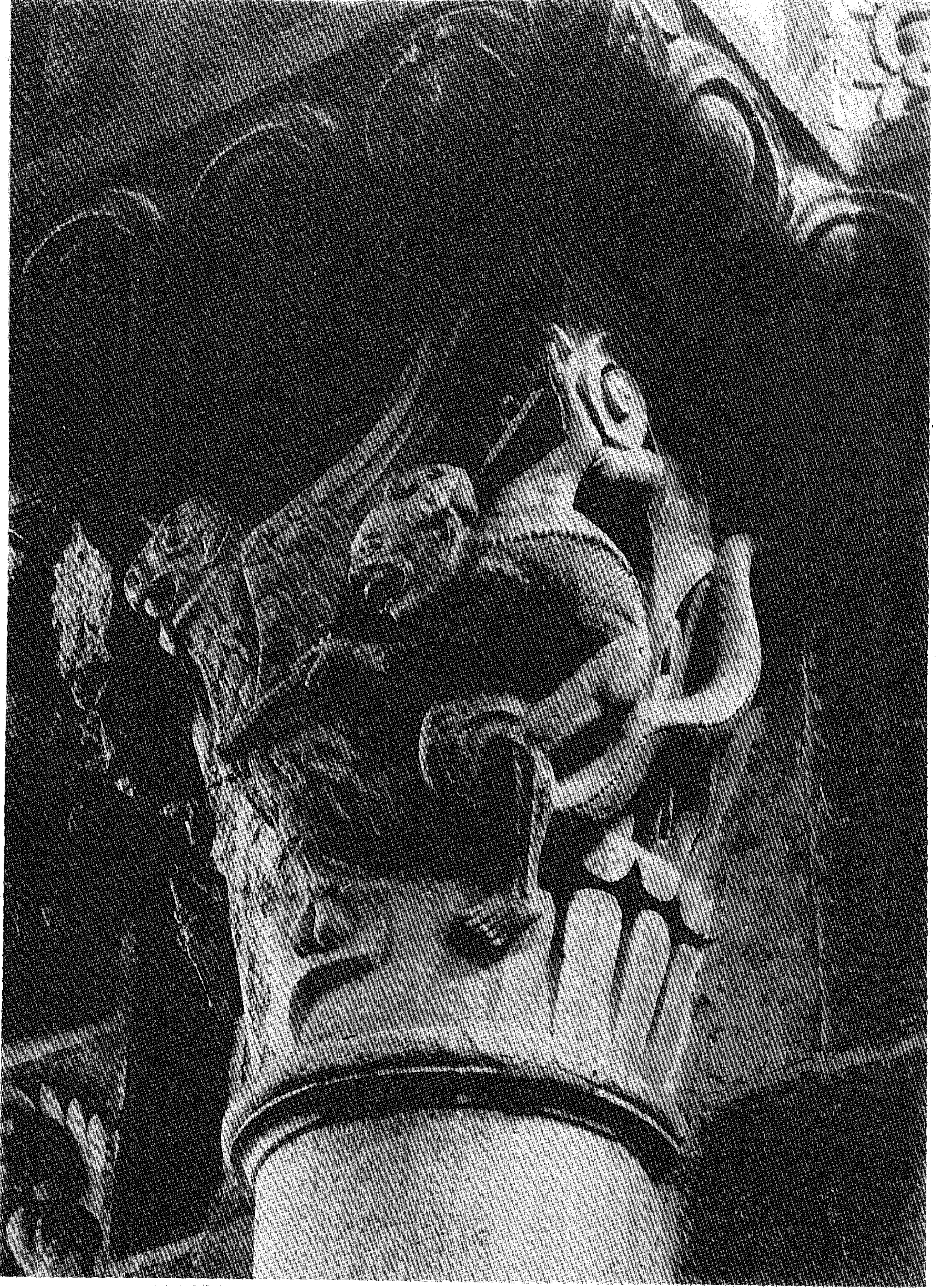
لوحة ٣٦ . كنيسة المادلين بفيزلای . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود الملاك جبريل معلقاً على أهبة الاستعداد للنفخ في الصور معلناً قيام الساعة .



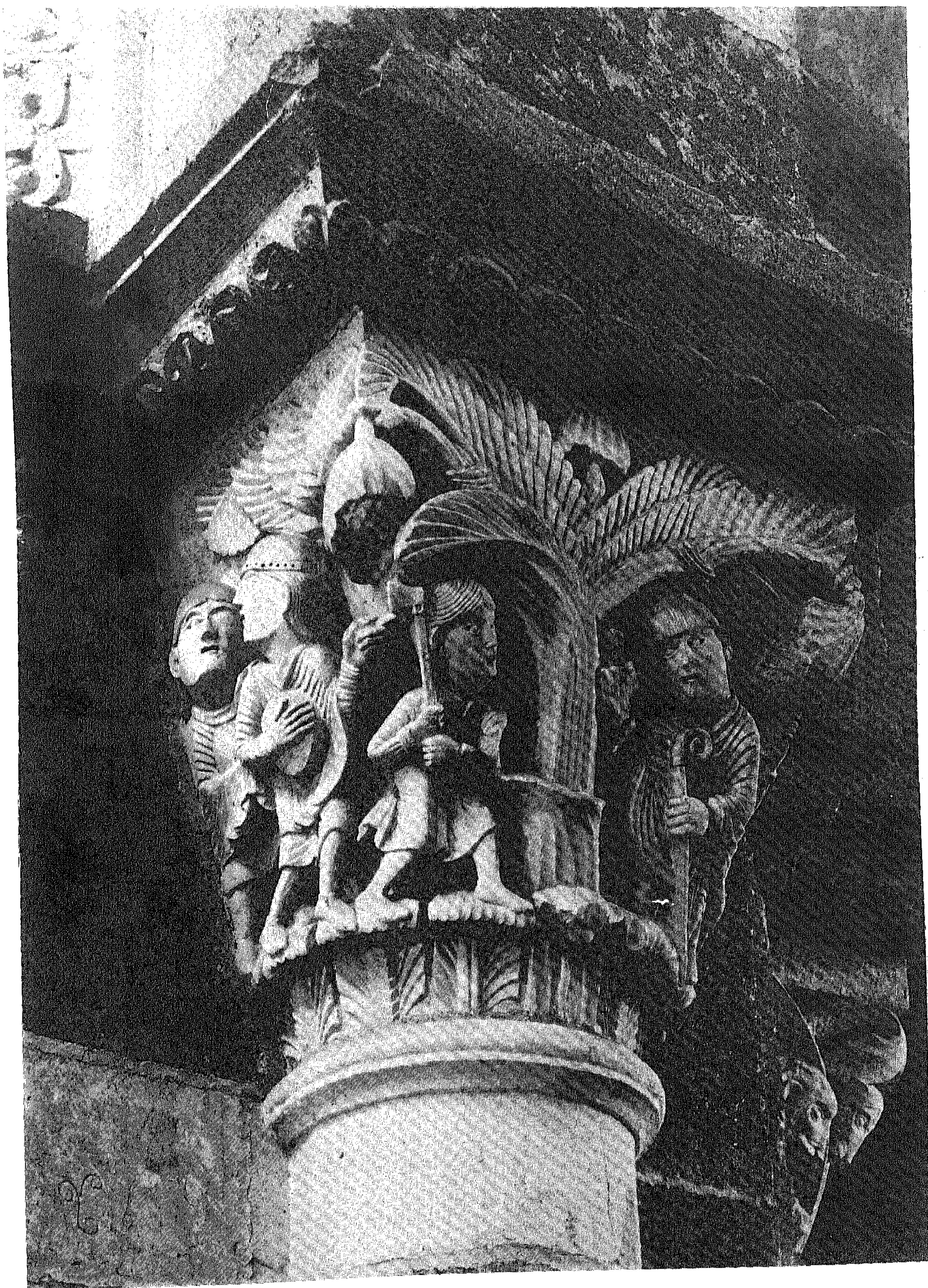
لوحة ٣٧: كنيسة المادلين بفيزلای . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل موسى (أو ملاك الموت) موشكاً على ذبح أكبر أبناء فرعون



لوحة ٣٨ . كنيسة المادلين بقرلاي . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل رجلاً ملتجئاً يُفرغ الغلال في طاحونة يدير رحاها رجل حافي القدمين .



لوحة ٣٩ . كنيسة المادلين بـڤيزلاي . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل مخلوقاً يجسّد الترف متنكراً في شكل وحش يتنفس شعره كلهب
الجحيم ويفغر فمه الكثيب كاشفاً عن أنيابه .



لوحة ٤٠ . كنيسة المادلين بغيرلاي . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل القديس مارتان يأمر حطاباً بقطع شجرة .



لوحة ٤١ . كنيسة المادلين بـثيزلاى . سقيفة القاعة المستعرضة . تاج عمود يمثل أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية لوحش يرمز للدنس
إذ يداعب بكفّه صدر امرأة عارية .

يسلكه الجميع إذا شاءوا الخلود في الآخرة . والواقع أنه رمز منطقي لتزيين المدخل المؤدى إلى المجاز الأوسط للكنيسة الذى يعدّ بألوانه المتألقة وزخارفه الأخاذة صورة لمدينة أورشليم السماوية الجديدة التى يصفها يوحنا المعمدان بقوله : « وأبوابها لن تُغلق نهارة لأن ليلاً لن يكون هناك ، ويحيئون بمجد الأمم وكرامتهم إليها » .

وفى الحق إن سعة الخيال المتمثلة فى تيجان الأعمدة المنحوتة آسرة تأخذ بالألباب ، إذ نرى مشاهد من الإنجيل وأحداثاً من حياة القديسين وتفسيرات مجازية يسودها التلاعب بالخيال فى سقيفة القاعة المستعرضة والمجاز الأوسط . ويصور أحد تيجان سقيفة القاعة المستعرضة الملاك جبريل مخلّقا على أهبة الاستعداد للنفخ فى الصور معلنا قيام الساعة (لوحة ٣٦) . وثمة تاج آخر فى المجاز الأوسط يبين ملاك الموت [أو موسى] موشكا على ذبح أكبر أبناء فرعون (لوحة ٣٧) ، ونرى فى تاج آخر رجلاً ملتجئاً يفرغ الغلال فى طاحونة يدير رحاها رجل حافى القدمين (لوحة ٣٨) . وكثيراً ما كانت هذه التيجان تصور أحداثاً من حياة بعض القديسين المشهورين فى كلونى مثل أنطوان وبولس اللذين عاشا نساكاً فى صحراء مصر . وفى أحد التيجان المثيرة للفرح والتى تمثل تجربة القديس أنطوان نشهد مخلوقاً يمثل الترف متنكراً فى شكل وحش ينتفش شعره كلهب الجحيم ويفغر فمه الكئيب كاشفاً عن أنيابه (لوحة ٣٩) ، كما نرى وحوشاً أخرى تتصارع فى سبيل إنقاذ أرواح الغافلين . وثمة تاج نُحت بعناية فائقة يمثل القديس مارتان يأمر الخطّاب بقطع شجرة (لوحة ٤٠) . وهناك تاج نرى فيه أحد الموسيقيين يعزف الموسيقى الدنيوية أمام وحش يرمز للدنس إذ يداعب بكفه صدر امرأة عارية (لوحة ٤١) .

وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أودو وجويدو دارتسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة ، وصدر عنه الكتبان الهامان اللذان وضعهما « أودو » و « جويدو »^(٢٩) ، فقد سُجلت قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال على تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة « هوجو » التى تعد آية من آيات جمال العمارة والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر . ويتكوّن تاج كل عمود من أربعة أوجه ، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى تُرتل بها المزامير « البصلموديات » المقدسة ، كما أنها ترمز إلى الفضائل الإنسانية مما يؤكّد مكانة الموسيقى الرفيعة عند رهبان دير كلونى .

ويتضمن الوجه الأول عبارة « هذا هو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية » وصورة شاب حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود ، لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من المزمور الثالث والأربعين : « ولسوف أبتهل عندئذ لله وحده فى عليائه ، هو الذى منحنى المرح فى شبابى ، فحمدتُ لك يا ربّ على نعمتك ، حمداً يلهج به لسانى على أنغام القيثارة ، وأنت يانفسى لماذا تحزنين ولماذا ترهقينى بالقلق ؟ » . ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تخليص النفس من عناصر الشرّ وتبديل حزنها إلى غبطة وسكينة ، على غرار قصة داوود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاؤول ، وهو الحادث الذى يصوّره الإنجيل على أنه نبوءة بانتصار المسيح على الموت وعلى الشيطان (لوحة ٤٢) .

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل « النغم الثانى » صورة راقصة تفرح دفاً صغيراً ، لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتل عادة فى موكب فاتحة قُدّاس « أحد السعف » ، وقد سار

(٢٩) كتب أودو «محاورات فى الموسيقى» Dialogus in musico ، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة» Micrologus .



لوحة ٤٢ : الوجه الأول من تاج عمود كنيسة هوجو : النغم الأول من الأنغام الموسيقية . عازف القيثارة ، تصوير جيرودون .



لوحة ٤٣ : الوجه الثاني من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثاني من الأنغام الموسيقية . الراقصة بالدفّ . تصوير جيرودون .



لوحة ٤٤ : الوجه الثالث من تاج عمود بكنيسة هوجو : النغم الثالث من الأنغام الموسيقية رمز قيامة المسيح . آلة السنطير .
تصوير جيروودون .

المنشدون في المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول ، ويلعب الدف هنا دورا في إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذي يسبق إجراء طقوس القداس (لوحة ٤٣) .

ويسجل الوجه الثالث عبارة « النغم الثالث رمز قيامه المسيح » إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة « الليرا » بعد أن أضيف إليها صندوق صوتي ، وإن تكن في الواقع إحدى نماذج آلة السنطير^(٣٠) الشائعة في القرن الحادي عشر ، وتمثل الآلة الأسطورية التي كان داوود يعزف عليها عند ترتيل « المزامير » ، وقد صُورت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبي الأفقي فوق صورة الصليب الذي يرمز للمسيح . وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة في دعاء : « كيرى إليصون - كريستي إليصون » أي ارحمنا ياربنا ارحمنا يامسيح ، وهو الدعاء الذي يتردد ثلاث مرات رمزا للثالوث المقدس (لوحة ٤٤) .

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات « النواح »^(٣١) الجنائزية في صورة شاب يقرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التي تُنشد تلك « البكائيات » بمصاحبتها (لوحة ٤٥) . وقد نُقشت الصور التي تمثل الأنغام الأربعة الأخرى على أوجه تاج العمود الثاني غير أنها انطمست بما لم يفصح عن معارف دقيقة عن العازفين والآتهم .

ونبين في صور الأنغام مجموعتين من العازفين : مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين في المواكب والذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق ، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية ، وهو ما يشير إلى وجود نوعين من التراتيل هي : التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع مثل ميلودية « المارش » ، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التي توحى ميلودياتها بعمق التأمل . وما من شك في أن تعاليم أودود قد أنارت الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة ، وأعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالي ، وظهر أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة ، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدة أسطر لحنية ، وهو الأسلوب الذي ظهر في القرن العاشر والحادي عشر ، وتطور في العصر القوطي ثم بلغ الذروة في عصر النهضة .

وعلى العكس من تماثيل العالم الكلاسيكي القديم المصنوعة من الرخام أو البرونز ، نحتت هذه النماذج الرومانسكية في الحجر الجيري أو الحجر الرملي الناعم المتوفر بغزارة في فرنسا . وكان الغرض من هذه المنحوتات هو تزيين داخل الكنائس التي لم تكن تتعرض لعوامل الطبيعة . وكانت هذه المادة الوسيطة الملساء طيبة للأشكال التصويرية التي تميز بها النحت الرومانسكي واستجابت للمقاصد الخيالية التي نُقشت عليها بأكثر مما لو كانت أشد صلابة .

ولم يستبعد النحت الرومانسكي النماذج المصنوعة من المعادن ، غير أن الأيام لم تحفظ لنا منها إلا أقل القليل لأن معظمها كان مصاعا من مواد نفيسة كالذهب والفضة والنحاس مجمّلة بالطلاء المزجج ومرصعة بالأحجار الكريمة . وقيل إن دير كلوني كان يحتفظ بتمثال ذهبي للعدراء جالسة على عرش من الفضة وقد

Psaltry (٣٠)

Planctus (٣١)



لوحة ٤٥ : الوجه الرابع من تاج عمود بكنيسة هوجو : أغنية نواح جنائزية . شاب يقرع مجموعة الأجراس الصغيرة . تصوير جيرودون

كُلُّ جبينها بتاج من الجواهر . كما استخدمت الكنائس كؤوس التناول Chalices والأباريق Pitchers أثناء الطقوس الدينية وكذا الكتب المغلفة بالعاج أو المعدن والمرصعة بالجواهر فوق المذبح خلال الأعياد الهامة ، واستحدثت صناديق حفظ مَخَلَّفات القديسين الراقدين في الدير [المذاخر Reliquaries] والشماعد والمباخر المعدنية التي تضيف الكثير إلى جمال هذا الموقع الشديد القداسة .

لقد ظل النحت الرومانسكى دائما جزءاً متكاملاً مع التصميم المعماري لا ينفصل عنه ، فلم تكن الجدران أو الأسقف أو المداخل أو الأعمدة أو التيجان مجرد ضرورات إنشائية صماء بل كانت الفراغ الذي تشغله العناصر الزخرفية التي أضفت على العناصر الإنسانية قيمة تعبيرية مميزة تخاطب الرهبان والحجاج على السواء بلغة الشكل والخط واللون المرئية البليغة .

**التصوير والفنون الزخرفية
في الأديرة الرومانسكية**

تألق فن رسم المنمنمات على صفحات ورق الپرشمان مع فن التصاوير الجدارية في حنيات الكنائس في أوج العصر الرومانسكى . وقد برع الرهبان أنفسهم في فن ترقين الكتب بالمنمنمات ونسخها وتجليدها ، وخصّصوا لذلك قاعة فسيحة بالدير أسموها قاعة « النساخ » Scriptrium . وقد اتبع هذا التقليد الذى استنه كاسيودوروس في كافة أديرة البندكتيين وأثراه دير كلونى بالعمل الدءوب والحماس والاجتهاد حتى ذاعت شهرة نساخى دير كلونى بجمال ودقة خطوطهم ودقة نصوصهم . ولم يقنع هؤلاء الرهبان بالوقوف عند تجميل الصفحات برقة خطوطهم بل أخذوا يملأون الفراغات بين الفصول برسوم صغيرة ويبدأون الفقرات بحروف كبرى مزركشة بألوان بديعة ، وشيئا فشيئا تطورت هذه الزخرفة إلى رسوم تستوحى النصوص ، وغدت الحروف الأولى الملونة تصميمات بالغة الروعة والتعقيد . ولا شك أن ازدهار فن ترقين المخطوطات كان يعوّض الرهبان عن حياة التقشف البندكتية . وبمرور الوقت وانتشار هذا الفن برع المتخصصون في المراحل المختلفة للترقين فصار منهم « المنمم » Miniator الذى يعهد إليه بتصوير المشاهد المصغرة ، ومنهم المتخصصون بتدبيج الحروف الأولى الملونة rubricator . وكانت كلونى أهم مراكز ترقين المخطوطات التى تتميز بدرجة عالية من الرقة والرهافة والدقة وسحر الألوان المتعددة واستخدام رقائق الذهب لتصوير هالات القديسين وتيجان الملوك . وإذا كان الإنجيل الذى صدر عن دير كلونى في عهد الأسقف هوجو وطبقت شهرته الآفاق لدقة نصوصه ولما يحويه من تصاوير بديعة قد فقد للأسف الشديد فثمة مخطوطات أخرى مرقنة ترقينا أخاذا قد بقيت لنا من ذلك العهد نلقن عنها فكرة عن مهارة مصورى الأديرة ومصممي الحروف الأولى الملونة (لوحات ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ب)

وكان إطلاق الفنان الخيال لعنانه في حرية مما جعل عيوننا لا تقع على حرفين استهلاليين متماثلين التصميم ، كما سحر ألباب من يستمتعون بالنظر إلى المنمنمات وما فيها من روعة ، الأمر الذى كان لاشك له أثر في فن التصوير المرسوم على مادة وسيطة أخرى غير مادة الرق البارشماني التى اقتصر عليها هذا الفن بعد أن أصبحت نماذج تحتذى فوق أسطح الجدران التى زخرفت حنايا الكنائس وفي المنحوتات التى زينت الفراغات فوق المداخل والأعمدة ، ثم في تصميمات الزجاج المعشق في الكاتدرائيات القوطية (لوحة ٥٢) .



لوحه ٤٦ . إنجيل ونشستر :
حرف D لم يتم . ملاك
الموت يحصد أهل إسرائيل ،
وداود يظهر توبته . أواخر
القرن ١٢ . مكتبة
كاتدرائية ونشستر .

ولا شك في أنه كان ينبغي حدوث تطوير لفنون المنمنمات قبل انتقالها إلى الحجر والزجاج ، غير أنه من المقطوع به أن هذه المنمنمات التي أبدعتها أيدي مصوري العصور الوسطى كانت برغم ضآلة حجمها المنبع الثر الذي انبثق منه فيضان فنون النحت الصرحي والتصوير الجداري والزجاج المعشق ، والتي غدت على النقيض من الصور الدقيقة الحجم لوحات ضخمة تكسو أسطح السقوف ذات القبو الأسطوانى والعقود وحنايا الكنائس ذات القباب النصف كروية خلال قرن ونصف في أوج العصر الرومانسكى . ومرة أخرى نجد أن أشهر النماذج كانت في كلونى وما يتبعها من أديرة تدور في فلكها . ولا يزال أحد هذه الفريסקات في سقيفة المدخل المستعرضة [دهليز المدخل] في فيزلاى يصور المسيح وقد أحاطت به الحيوانات الأربع الرامزة لأصحاب الأناجيل الأربعة^(٣٢) إلا أن الزمن قد نال منها بحيث بات من المتعذر تبينها . وما أكثر ما تغنى الرهبان المترددين على كلونى بجمال التصاوير الجدارية بقاعة الطعام وأشهرها تصوير المسيح في جلاله الموجود في حنية كنيسة هوجو الذى اكتشف المتخصصون من دراسة بقاياها أنه لا يقل روعة عن منحوتات وعمارة هذا المبنى ومنحوتاته ، ويقال إن أسلوب هذا التصوير وموضوعه وتقنيته يتشابه مع نفس التصوير الجدارى لحنية الكنيسة الصغرى في برزيه لأفيل التي لا تبعد أكثر من خمسة عشر كيلومترا من كلونى . وقد شيدت هذه الكنيسة الصغرى بين عامى ١١٠٠ ، ١١٠٣ كى يأوى إليها هوجو في أوقات فراغه قرب نهاية حياته ، ويقطع المتخصصون كذلك بأن التشابه بين اللوحتين من الدقة بمكان حتى أنهم يرجحون أن مصورا واحدا قام برسمها .

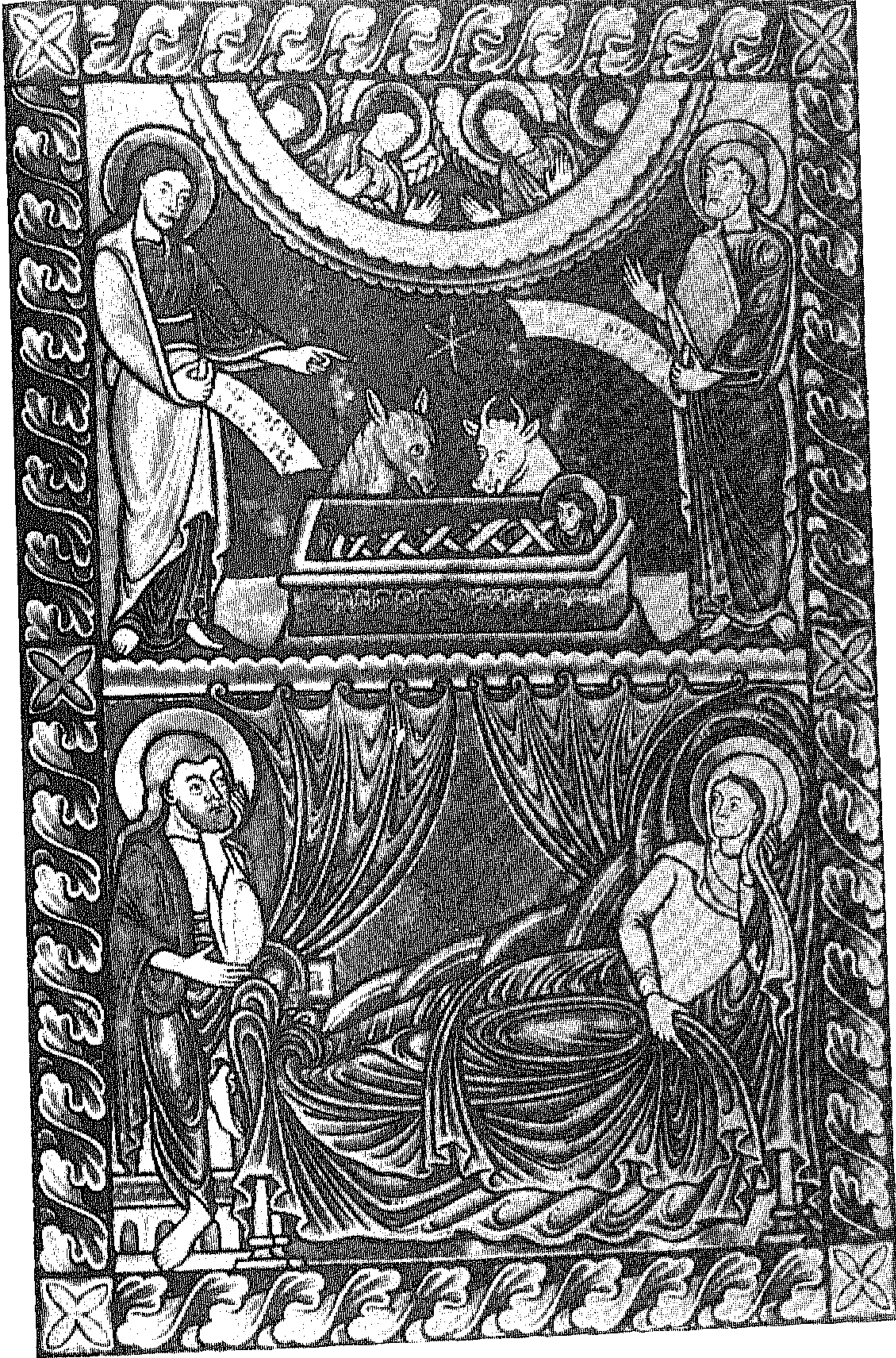
(٣٢) يرمز الثور للوقا والأسد لمرقس والنسر ليوحنا والرجل المجنح لمتى .

ونرى في لوحة برزيه لا قليل لمسيح جالساً تحيط به هالة متعددة الألوان (لوحة ٥٣) . وهو تكوين قريب من النقوش البارزة فوق مداخل الكنائس ، كما نراه يرتدى ثوباً أبيض تعلوه عباءة حمراء . وعلى حين يبارك الرسل والقديسين الستة عشر بيده اليمنى يعطى القديس بطرس لفافة تحوى الشرائع بيده اليسرى . ومما يضاف على اللوحة طابعا علويًا تلك الخلفية الزرقاء الداكنة للهالة المحيطة بالمسيح والمرصعة بالنجوم الذهبية ، وكذلك يد الأب التي تحوم فوق حامله التاج (لوحة ٥٤) .

على أن عدداً آخر من الفنون الدقيقة قد نشأ في محارف الأديرة وبخاصة في دير كلوني إلى جانب فنون العمارة والنحت والتصوير ، وأهمها النسيج والخزفيات وصياغة الحلّ الذهبية والأدوات المعدنية (لوحة ٥٥ ، ٥٦) وصبّ النواقيس وتشكيل أغلفة المخطوطات الجلدية والمعدنية (لوحة ٥٧ ، ٥٨) وقد أدت التجارب المستمرة والأبحاث المتواصلة في هذه المراكز إلى تطوير الأساليب والتقنيات مثل ابتكار وسائل أفضل لصناعة الزجاج والتوصل إلى تركيبات كيميائية لتلوين الزجاج المعشق . وإذا كان التاريخ لم يحدثنا عن اشتراك رهبان في أى من هذه الفنون الدقيقة أو التطبيقية كما حدثنا عن ترقينهم للمخطوطات ، فليس هناك أدنى شك في أن مهارتهم التي كشفوا عنها في تخيل رسوم المنمنمات وإنجازها بكل الدقة والبراعة والجمال التشكيلي واللوني جعلت منهم الأساتذة الذين يرسمون للنحاتين المتخصصين ما يطلبون منهم إنجازة نحتاً ، وأنهم كانوا هم الذين يدرّبون العمال ويشرفون عليهم خلال عملهم حتى ليكن أن يقال إن الأزاميل كانت تتحرك في أيدي النحاتين على هدى الرهبان وطوع إرشادهم وكأنهم هم الذين يحركونها بأيديهم .



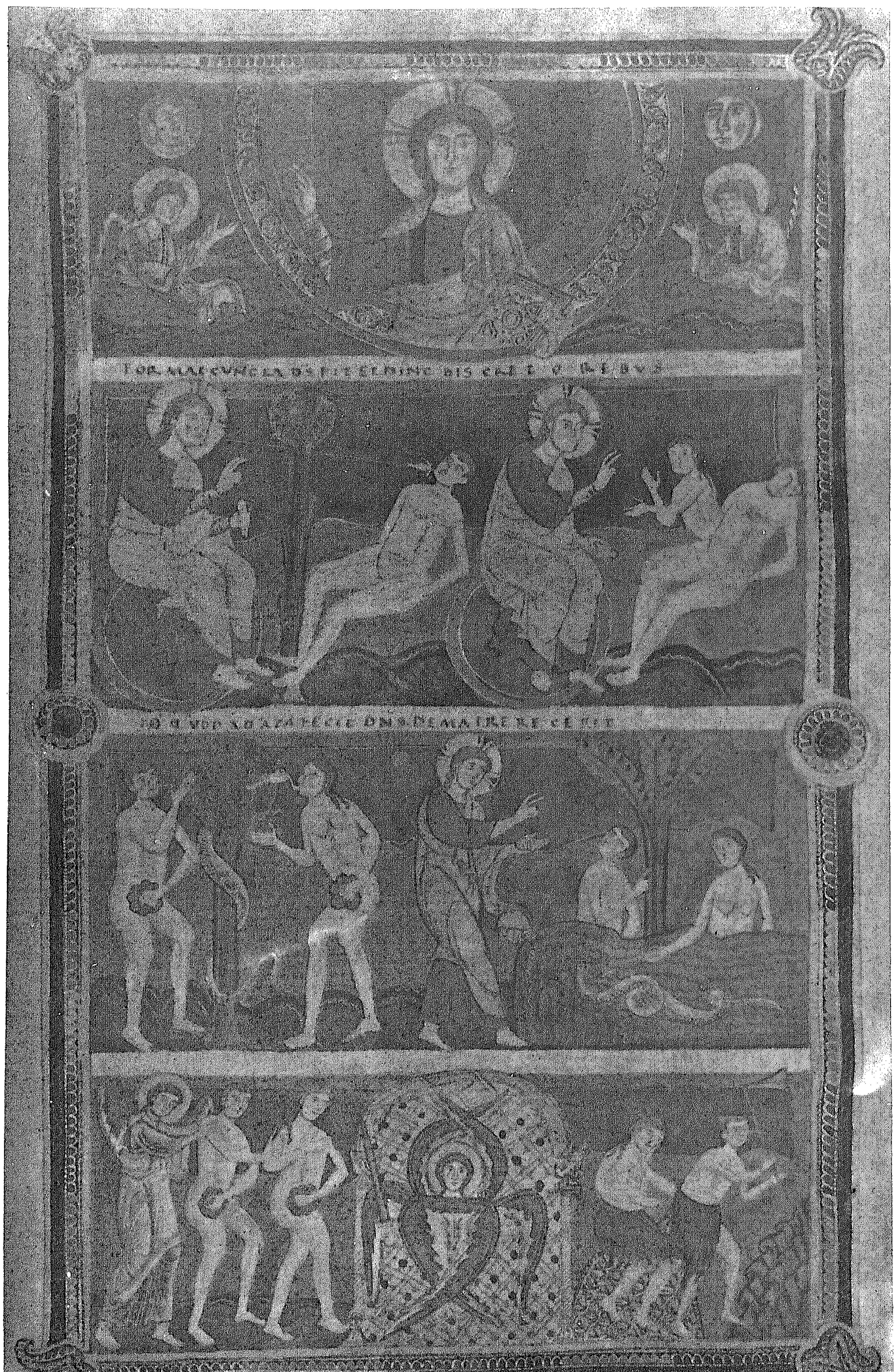
لوحة ٤٧ . مخطوطة رومانسكية : حرف U . المكتبة البودلية بأكسفورد .



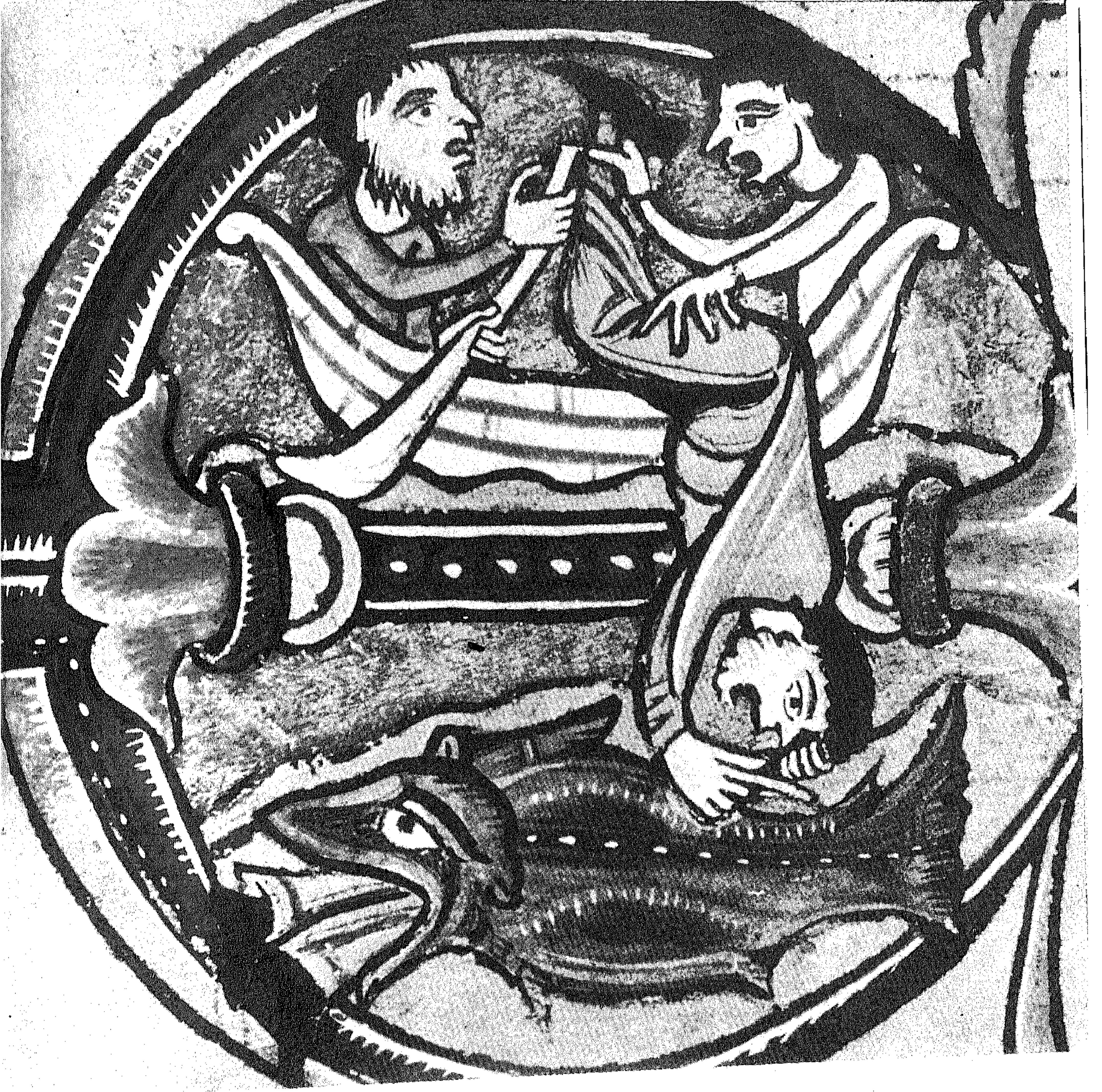
لوحة ٤٩ . منمنمة ولادة المسيح
(١١٦٥ - ١١٨٠) . مكتبة الجامعة
بليج .



لوحة ٤٨ . مخطوطة رومانسكية : حرف P .
مكتبة مدرسة الطب بمونبلييه .



لوحة ٥٠ . منمنمة الخليفة وسقوط الإنسان . إنجيل البانثيون . مطلع القرن ١٢ . مكتبة القاتيكان .



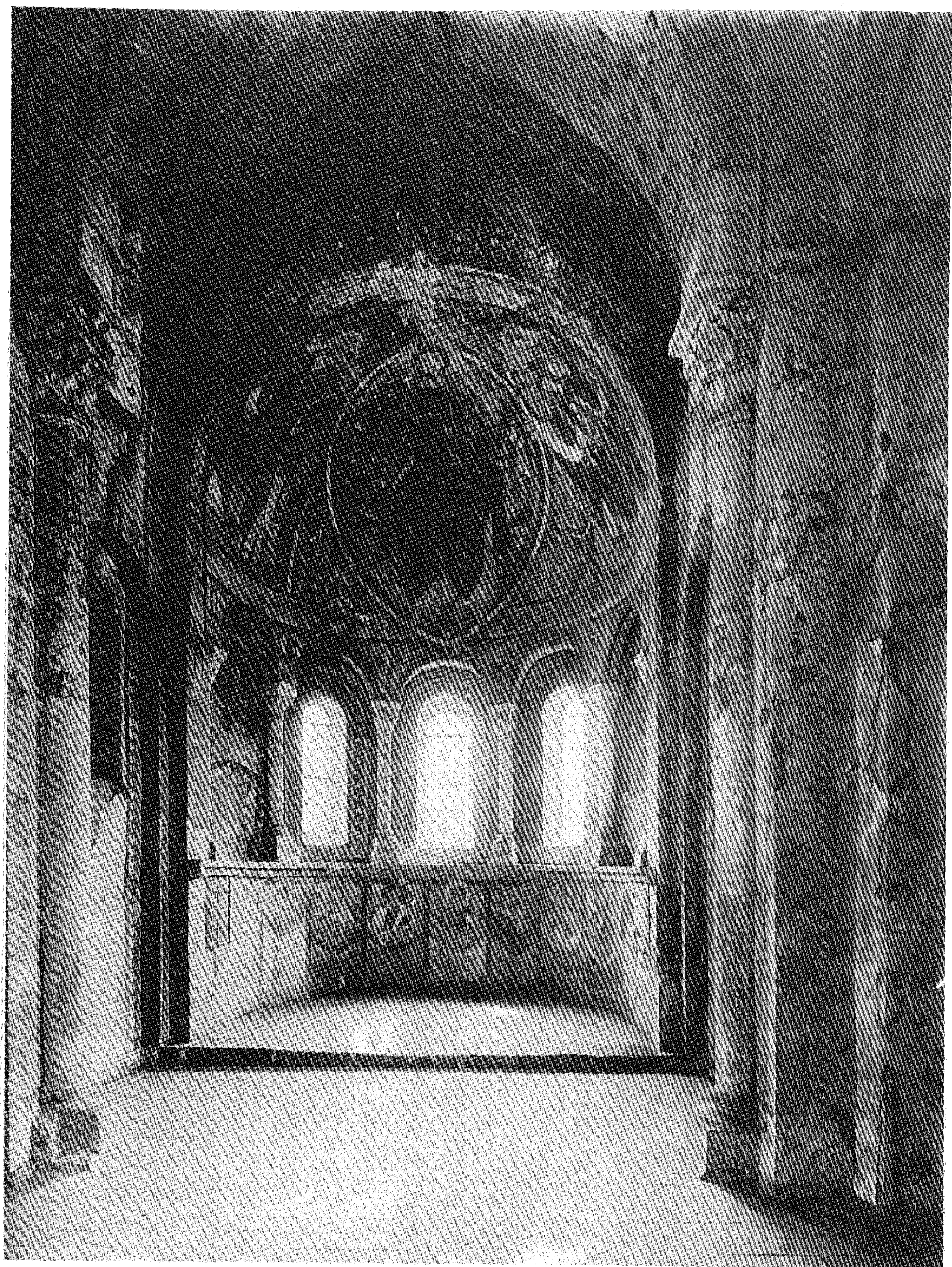
لوحة ٥١. أ، ب تصوير رومانسكي . منمنماتان ترويان قصة النبي يونس والحيوت . الإنجيل اللاتيني . القرن الثاني عشر . پواتييه .



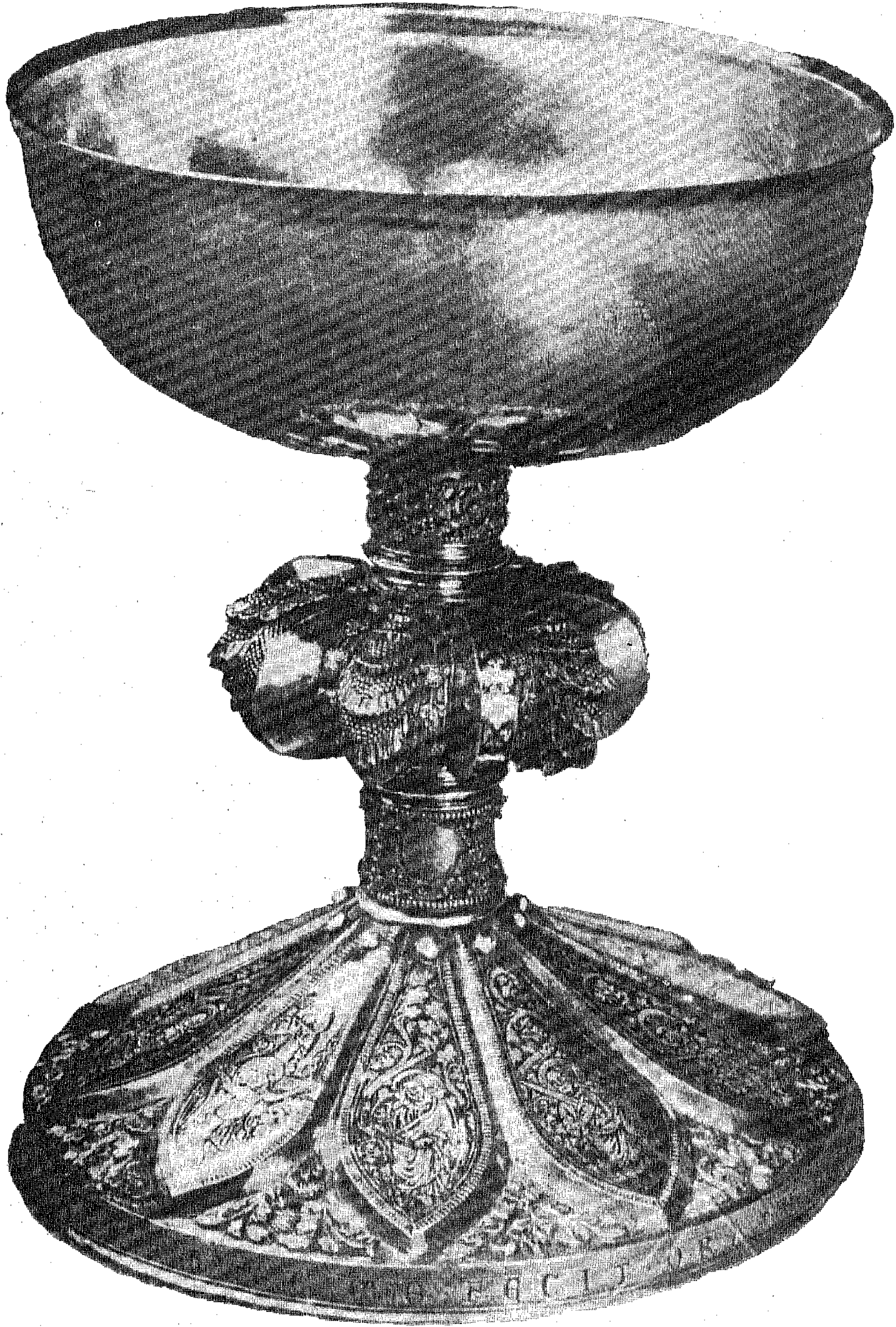


لوحة ٥٢ . زجاج معشق ملون . آلام المسيح . سانت إتيان .

لوحة ٥٣ . حنية كنيسة برزیه لاقیل بتصاويرها الجدارية .

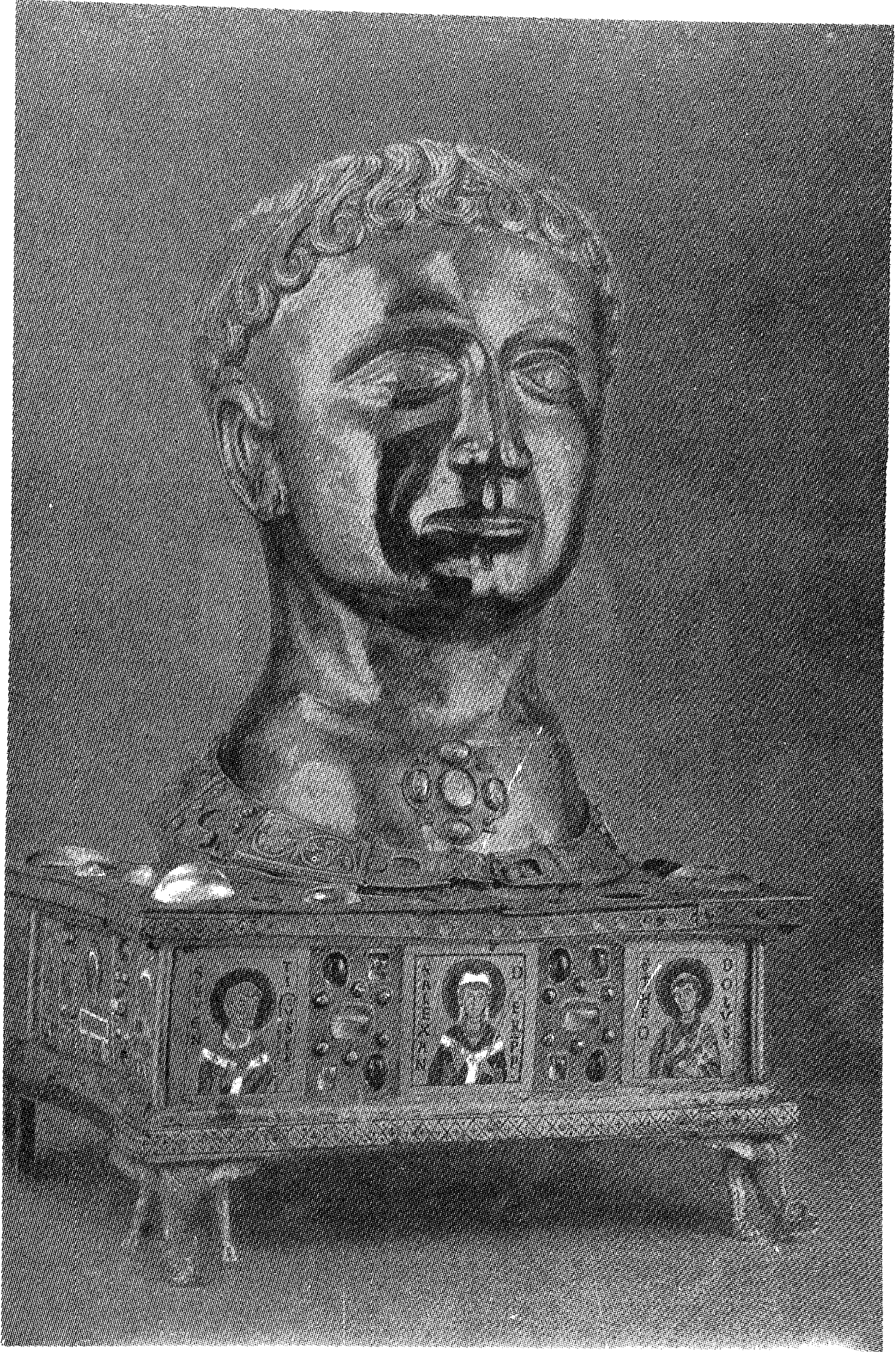






لوحة ٥٥ . كأس من الفضة المذهبة المشغولة . دير نوتردام بنامور .

لوحة ٥٤ . حنية كنيسة برزیه لافیل . المسيح فی جلاله . تصویر جداری .



لوحة ٥٦ . صندوق رفات البابا ألكسندر . رأس من الفضة وقاعدة من النحاس المذهب المزجج بطلاء الميناء .
المتحف الملكي للفنون والآثار ببروكسل .



لوحة ٥٧ . غلاف كتاب - ١٢٢٨ .



لوحة ٥٨ . غلاف إنجيل هوجو . من النحاس المحفور والمذهب . متحف كلوني بباريس .

الفصل الثانی

الطراز الإقطاعی الرومانسکی

الغزو النورماندى ونسجية بايو

لم يتبق لنا من الفنون غير الدينية للفترة الرومانسكية إلا عدد من النماذج القليلة التى جعلت ندرتها من كل نموذج منها تحفة فريدة بحق . والواقع أن كنوز الأديرة والكاتدرائيات هى التى بقيت لوجودها فى رعاية رهبان كانت مهمتهم المحافظة عليها ، كما كان لتحريم الدين السطو على ممتلكات الكنيسة أثره فى خشية من يفكر فى محاولة تدميرها . على حين كانت حصون الإقطاع دائما عرضة للحصار ، فلم يفلت من آثارة إلا تلك التى أدخلت تعديلات متتالية على تصميمها الأصيل فلم يعد من الممكن تصور أصوله الأولى ، كما أنا لم نعرف إلا القليل عما كان فى هذه الحصون من زخارف كالتصاوير الجدارية ومعلقات الحوائط وقطع الأثاث . ومع أنا نعرف أنه كانت لهؤلاء القوم قصائد غنائية وموسيقى تُعزف فى حفلاتهم فإن عدم تدوينهم لهذه أو لتلك لم يتح لنا معرفة شىء من ألحانها . كما أن النموذج الوحيد للفن التصويرى غير الدينى الكبير المقياس الذى حفظه لنا الزمن هو الذى أعد لإحدى الكنائس لا لأحد القصور أو الحصون ، وكذا فإن الملحمة الشعرية الفرنسية الوحيدة قبيل الحروب الصليبية تدين بوجودها الحالى إلى أحد الأديرة الذى دونها إما مساعدة لمنشد ضعيف الذاكرة أو لأن الناس انقطعوا عن التغنى بها فسجلها خشية أن تبيد ، وما يزال اللحن الأصيل المصاحب لتلك الملحمة قائما إلى الآن لأنه ضُمّن فى ثنايا إحدى التمثيليات الموسيقية خلال القرن الثالث عشر . ولعل الفضل فى بقاء البرج الذى شيده وليام الفاتح فى لندن قائما حتى الآن هو أنه كان نسجنا ، وربما أيضا لاشتماله على كنيسة هامة .

وتُعد نسجية بايو المطرزة Bayeux Tapestry - وتُعرف أيضا باسم نسجية الملكة ماتيلدا - إحدى الوثائق البليغة التى تروى بصورها قصة غزو إنجلترا من وجهة نظر النورمان ، كما تشير فى وضوح لحياة الإنسان وسلوكه فى عهد الإقطاع . وهى فى الحقي ليست نسجية بالمعنى المتعارف عليه لهذا المصطلح اللهم إلا إذا نظر إليها من حيث وظيفتها ، فقد كانت تعلّق على الجدران كما هى الحال مع النسجيات المرسّمة ، إذ تروى

تصميم الرسم منفذاً بثبيت الصوف فوق سطح شريط من الكتان الخشن دون أن يكون من لحمة القماش نفسه ، وهى بهذا أقرب إلى التطريز Embroidery منها إلى النسيج . على أن ضالة عرض هذه النسجية الذى يقل عن نصف متر بقليل فى حين إنها تطول إلى حوالى سبعين متراً بالإضافة إلى بقائها خلال العصور ضمن كنوز كاتدرائية بايويثبت أنها أعدت لتغطية الشريط الحجرى العارى من الزخارف الذى يربط ما بين بوائك المجاز العريض الأوسط للكاتدرائية وشرفة الطابق العلوى Triforium . وتؤكد أوثق المصادر أن هذه النسجية من إنتاج أشهر بيوت التطريز الإنجليزية التى فرغت منها بعد عشرين عاماً من المعركة الحاسمة التى تسجلها هذه النسجية المطرزة . وقد كان من الطبيعى أن يكون وليام الفاتح هو الشخصية الرئيسية فى النسجية التى تحكى قصته وسيادة نفوذه على شمال أوروبا خلال النصف الثانى من القرن الحادى عشر . وتروى النسجية القصة فى ثمانية وخمسين مشهداً تبدأ بالشهور الأخيرة من حكم إدوارد القس Edward the Confessor حتى ذلك اليوم المشهود الذى وُطد فيه وليام الفاتح حقه فى المطالبة بالعرش بعد أن دحر القوات الإنجليزية فى معركة هاستنجز .

ويصور القسم الأول من هذه النسيجة هارولد الإنجليزي وهو ينقذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة حول نهر كيزنون أثناء حملة بريتانى ، ثم وصول هارولد وليام مع الجيش إلى دُول وفرار كوتان (لوحة ٥٩) وتمضى الأحداث فوق النسجية من اليسار إلى اليمين ، ولا نعدم رؤية مشهد من مشاهد الحزن والأسى بين أحداث القصة نفسها ، غير أن تصويره يمتد من اليمين إلى اليسار بعكس الاتجاه المتبع فى النسجية ، حتى لا يختلط الأمر على المشاهد وهو يتابع أحداث القصة ، وهو مشهد وفاة إدوارد القس ودفنه (لوحة ٦٠) فنشهد فى النصف الأعلى من الصورة الملك إدوارد جالساً فى فراشه وهو يُسر إلى أتباعه الأوفياء بوصاياه الأخيرة ، وقد وقف أسقف إلى أحد جانبيه بينما وقف هارولد إلى الجانب الآخر ، على حين تنوح الملكة ووصيفتها عند حافة الفراش . ونرى فى النصف الأدنى من نفس الصورة المرتلين يحيطون بالجسد المُسجى وهم يتلون الطقوس الأخيرة ، ومن فوقهم عبارة « هنا مات » . يعقب ذلك موكب الجنازة فى طريقه إلى كنيسة القديس بطرس الرسول . وهى الكنيسة الرومانسكية التى شيدها إدوارد القس وافتتحها قبل وفاته بسنوات عشر ، ويضم الموكب مجموعة من الرهبان حليقى الرأس يتلون الصلوات واثنين من الشماسة يهزان الأجراس الجنائزية ، كما نشهد أيضاً حفل تسليم التاج الملكى لهارولد .

وفى مشهد آخر نرى وليام وهو ينصب هارولد فارساً بعد أن جاء يحمل إليه نبأ وفاة إدوارد القس عارضاً عليه عرش إنجلترا ، ثم نرى وليام فى بايو جالساً على عرشه إذاناً بما ينتظره من مجد تليد حين يتبوأ عرش إنجلترا وتجرى الأحداث فى كاتدرائية بايو التى يبدو شكلها غريباً وراء وليام . وكان أسقف هذه الكاتدرائية هو أودو الأخ غير الشقيق لوليام ، وهو الأمر بإنجاز هذه النسجية - التى لو صدق ما سجلته - لكان الدور الذى أداه فى مجرى الأحداث حاسماً ، فبالإضافة إلى وجوده فى هذه الواقعة نراه حاضراً فى كل مشهد ، فتارة يبدو وهو يحض وليام على بناء أسطول بحرى ، وتارة أخرى وهو يبارك وجبة الطعام التى يتناولها القادة فى أعقاب نزول الجيش إلى أرض إنجلترا ، وتارة وهو فى مجلس الحرب يحث الجنود على المزيد من الاستبسال فى حومة الوغى . كما جمع إلى كونه أسقفاً إقطاعياً سيادته على القصور والقلاع بقيادته لأكثر من مائة فارس بل واقتحامه ميدان القتال ممتطياً صهوة ملوحاً بقضيب شائك لتحطيم الدروع . وهكذا يبدو وكأنه يؤكد القول الشائع فى العصور الوسطى : « يزداد الأسقف فضلاً ومكانة كلما تلطخت بالدماء يده » ، غير أن مكانته الدينية الرفيعة لم تكن لتتفق وإراقة دماء أعدائه بالأسلحة الدنيوية المعروفة . ولقد قصد أودو بإعداد هذه النسجية أن تعرض فى الذكرى السنوية للغزو ، وبهذا يخلد أمجاد هذا الحدث إلى الأبد ، هذا إلى جانب شجاعة الأسقف مشيد الكنيسة (لوحة ٦١)

وفي مشهد تال نرى هارولد وهو يقسم يمين الولاء لوليام واضعاً يديه على صندوقين من صندوق الذخائر المقدسة فوق مذبحين ، ثم رحيل هارولد إلى إنجلترا (لوحة ٦٢) غير أن هارولد ما لبث أن نكث بعهدته وتوج نفسه ملكاً على إنجلترا فكان ذلك إيذاناً ببداية الحملة النورماندية على إنجلترا وتعبئة الأسطول للغزو ، فنشهد وليام مقلعاً في سفينة ضخمة عابراً القنال إلى ساحل إنجلترا (لوحة ٦٣) .

ويصور القسم الثاني من النسخة وليام الفاتح وهو يعدّ للمعركة التي اعتزم خوضها منذ أن انتهى إليه نبأ تنويع هارولد ، فإذا هو يعدّ أسطوله البحري . وتشبه السفن المطرزة فوق النسخة تلك التي غزا بها أسلاف وليام من الفايكنج الساحل الفرنسي الشمالي قبل ذلك بقرنين من الزمان . ومع النزول إلى الشاطئ الإنجليزى تبدأ قوات كل فريق في الاحتشاد لمواجهة الفريق الآخر لخوض المعركة التي نشهد تفاصيل تطوراتها في القسم الثالث والأخير من النسخة (لوحة ٦٤) . وعلى حين يستخدم الجانب النورماندى الرماة المشاة والفرسان يستخدم الجانب الإنجليزى كتلاً متراصة من وحدات الفالانكس المسلحة ببلطة القتال المزدوجة والرمح القصيرة والمراوات ذات الرؤوس الحجرية ، وقد انطلق النورمان زاحفين من اليسار صوب الإنجليز المندفعين نحوهم من اليمين . وتبلغ المعركة ذروتها في مشهد وحشى بالقرب من أحد الأنهار ، حيث تهرول الخيل بين الجنود الإنجليز والفرنسيين الملتحمين في القتال ، وما لبث هارولد أن يلقي مصرعه وتنتهى المعركة بفرار الإنجليز . وقد تضمن الطرف الأدنى من المشهد وصفا مصورا لفظائع الحرب ، فنرى أشلاء القتلى مبعثرة متناثرة بينما يتزع بعض الجنود دروع القتلى تاركين الجثث عارية في الخلاء (لوحة ٦٥) . على أن الفنان لم يلتزم بالواقعية فصور الرجال بشعور زرقاء أو خضراء ، كما صور الخيل بقائمين أزرقين وآخرين أحمرين ، واكتفى برسم الحواف المحددة للوجوه وإن سجل بعض البورتريهات الشخصية حين صور الملك وليام . وإلى جوار درجات اللون الأزرق الثلاث استخدم الفنان لونا أصفر داكنا وآخر فاتحا ولونا أحمر ولونا أصفر ذهبيا وآخر رماديا . ويدل هذا كله على مدى الحرية التي كان يتمتع بها هؤلاء الفنانون ، وعلى عناية الفن وقتذاك بالتكوينات اللونية أكثر من عنايته بالتزام الواقعية برغم الدقة البالغة في رسم تفاصيل الثياب والدروع وتشكيل القوات في المعركة ، وهو ما يضاف على هذه النسخة أهمية بالغة بوصفها وثيقة تاريخية وشاهداً على أسلوب الحياة في القرن الحادى عشر ، حتى أن قيمتها التاريخية كثيراً ما تبرز قيمتها الفنية . ولا نزاع في وجود بعض الخشونة بل والبدائية في مواضع من هذه النسخة ، فرسومها عجل لا تترتب لإيضاح التفاصيل ولا للتألق والإتقان ، ولكن شأنها شأن فنون القرون الوسطى إن هي إلا سرد قصصى يلعب التأثير الجارف للكليات دوراً أهم من تفاصيل الجزئيات ، فهي إنجاز يتلقاه قوم لا يؤمنون بغير الأفعال في عصر كان فيه الناس يعجبون بالمآثر أكثر من إعجابهم بالصور التي تمثلها أو بالكلمات التي تصفها (لوحات ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩)

وقد يحلو للمشاهد متابعة التعليقات على هذه القصة فوق حافى النسخة العلوية والسفلى ، وهو تقليد انبثق بلا شك عن فن ترقين المخطوطات . كما تضمنت النسخة ما يشير إلى بعض قصص إيزوب Aesop الخرافية بتصوير بعض الحيوانات المألوفة في كتب الحيوانات الأخلاقية الرامزة Bestiary أو في المنحوتات المائلة أمامهم . ولعل الفنان قد قصد باختيار الثعلب والغراب والذئب والقلق والشاة والعنزة والبقرة في حضرة الأسد أن يرمز إلى العنف والخيانة للدلالة على طبيعة هارولد الغادرة .

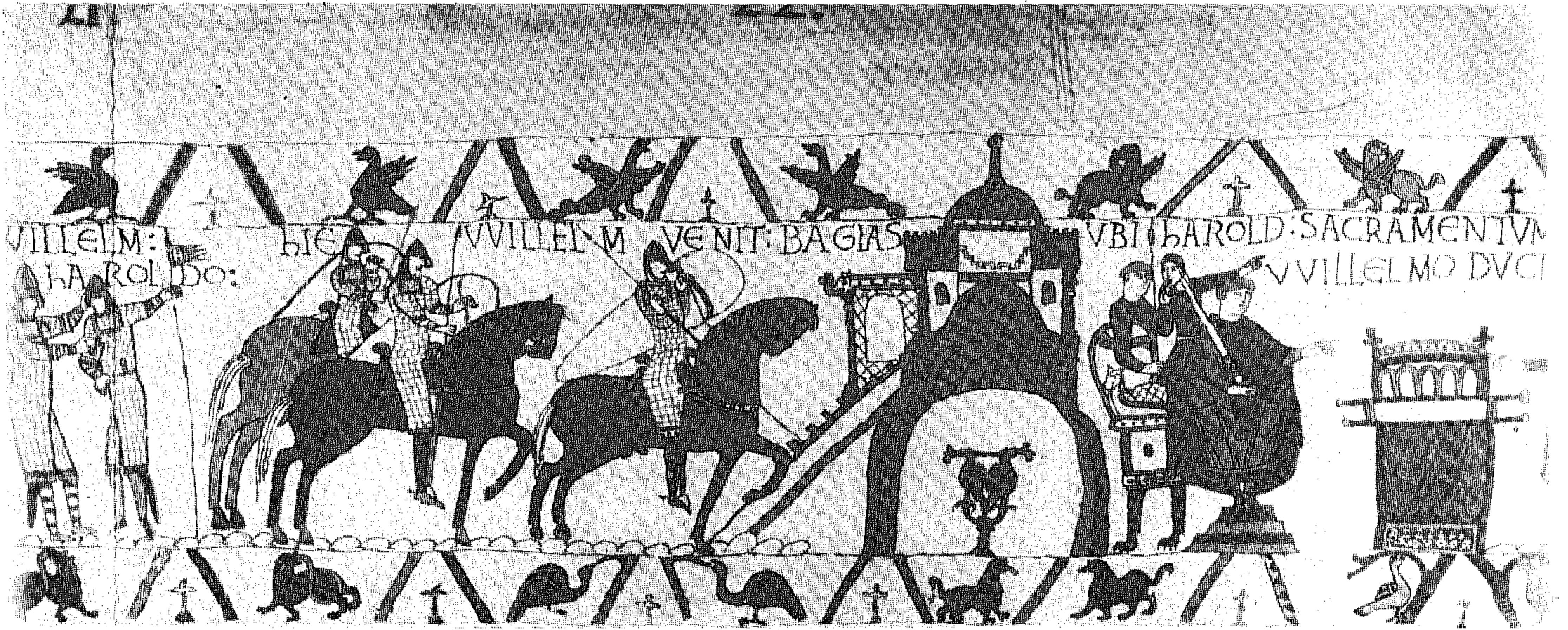
ولعلنا نلاحظ في بداية النسخة تراخياً في سرد الأحداث ، ولكن هذا التراخي سرعان ما يعقبه شعور



لوحة ٥٩ . نسجية بايو . هارولد ينقذ وليام وجيشه من مخاطر الرمال المتحركة ، ثم وصول هارولد ووليام مع الجيش إلى دول ، وفزار كونان . كاتدرائية بايو بكالقادوس .

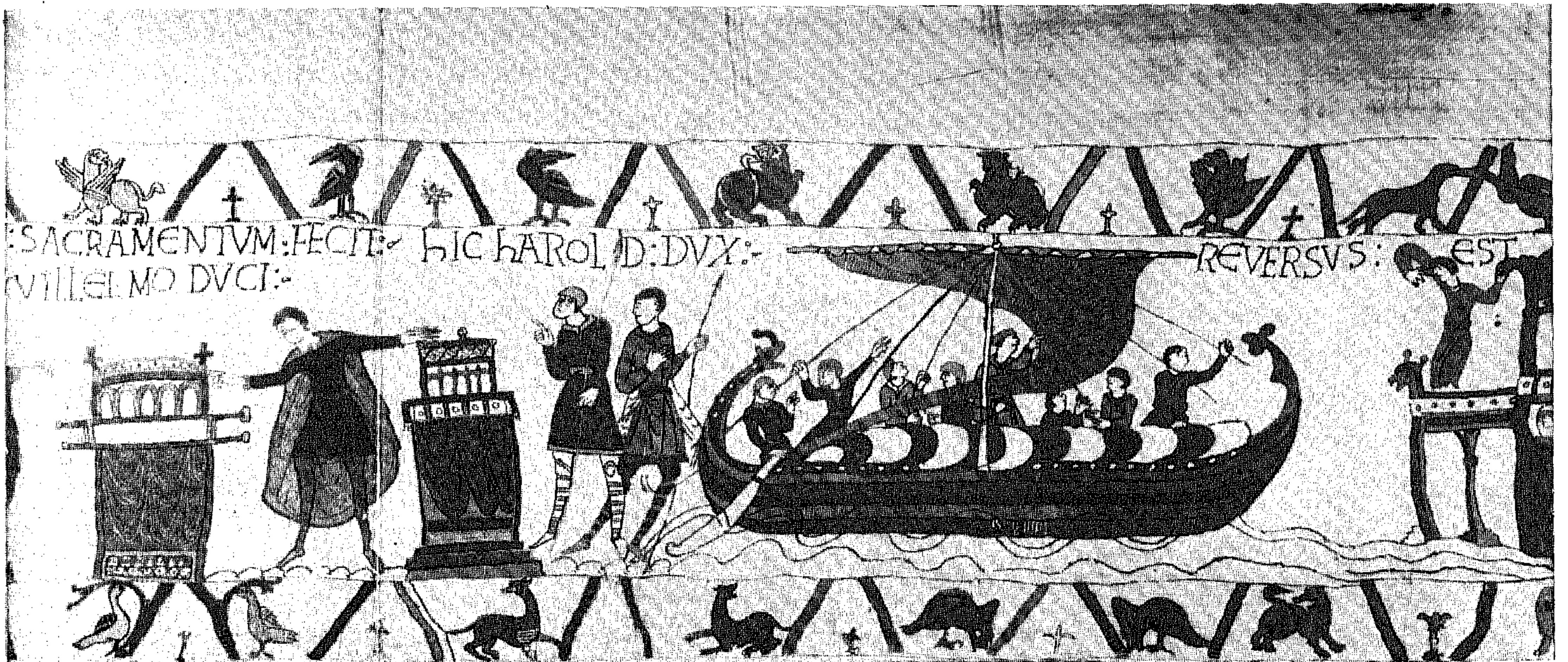
لوحة ٦٠ . نسجية بايو . مشهد وفاة الملك إدوارد القس وتسليم التاج لهارولد

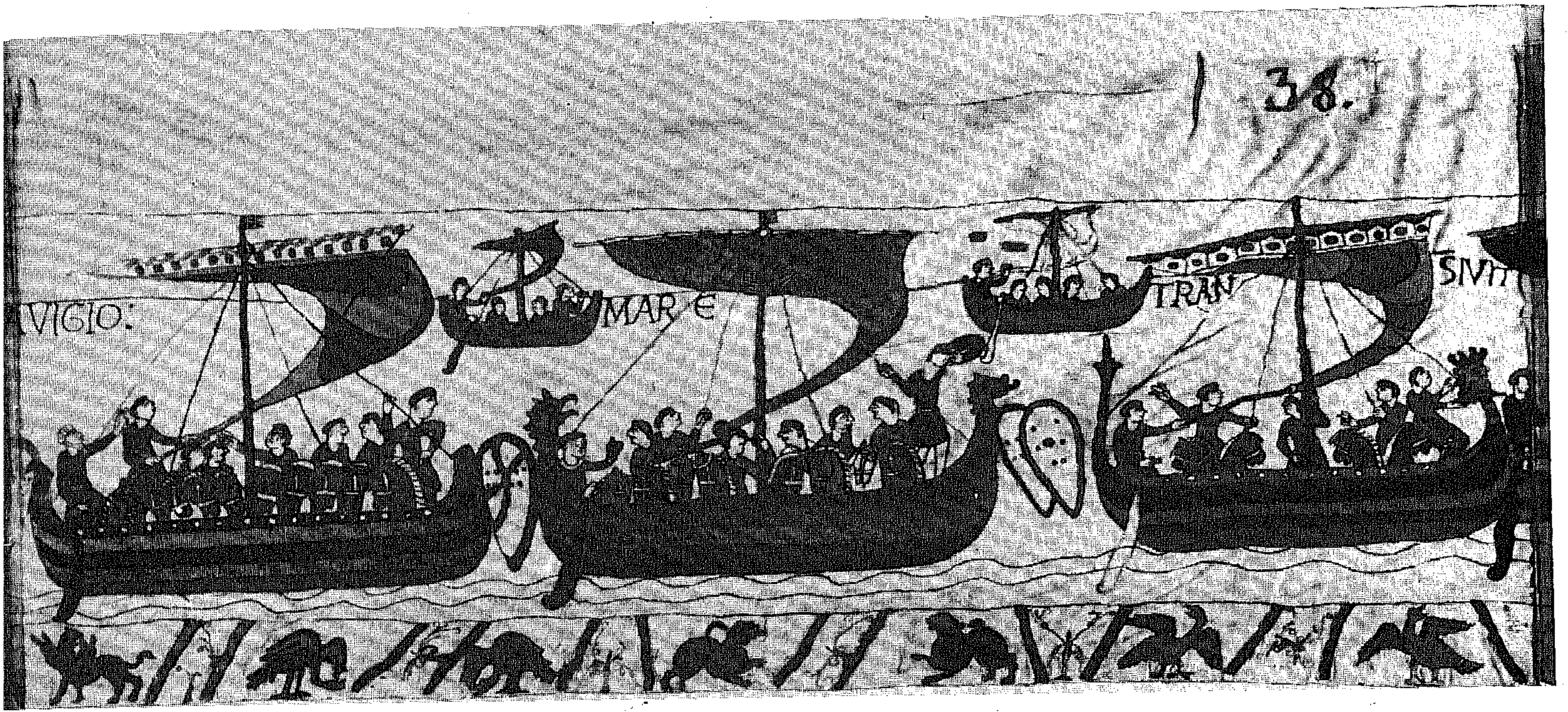




لوحة ٦١ . نسجية بايو . وليام ينصّب هارولد فارسا الذى يقسم أمامه يمين الولاء ، وعودة وليام إلى بايو

لوحة ٦٢ . نسجية بايو . هارولد يقسم يمين الولاء لوليام ، وعودة هارولد إلى إنجلترا .

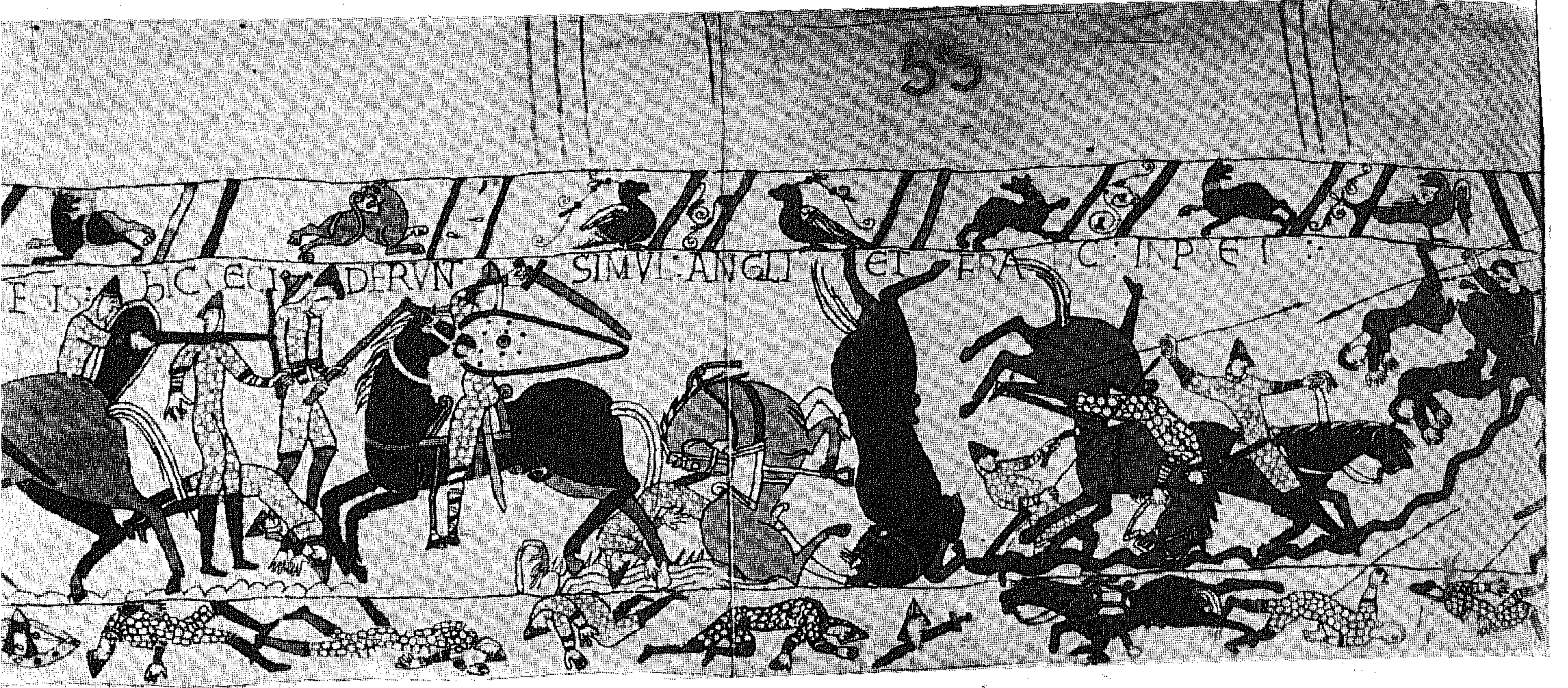




لوحة ٦٣ . نسجية بايو . وليام يعبر القنال إلى الساحل الإنجليزي .

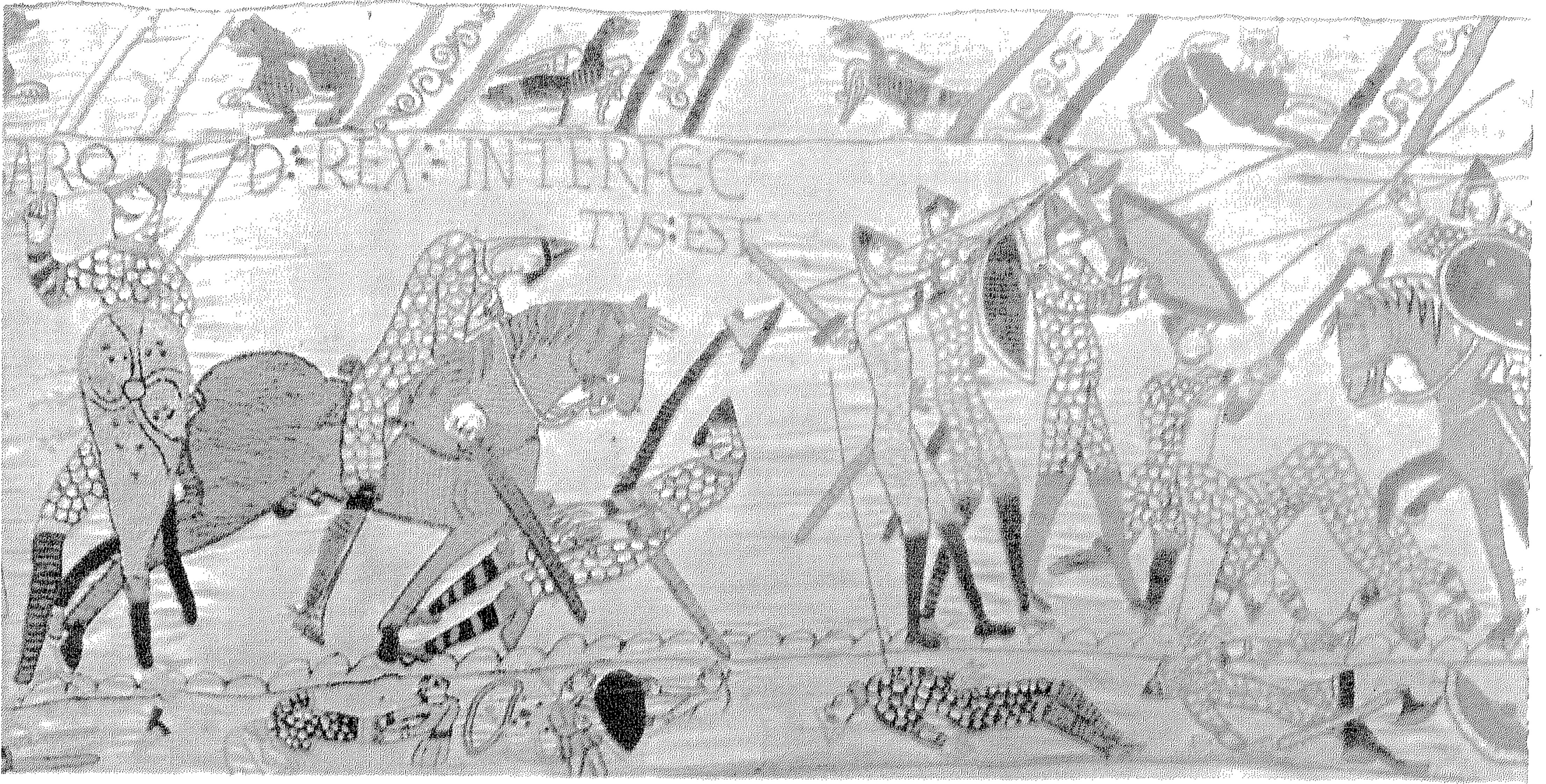
لوحة ٦٤ . نسجية بايو . الجيش يغادر هيستنجز لقتال الملك هارولد .



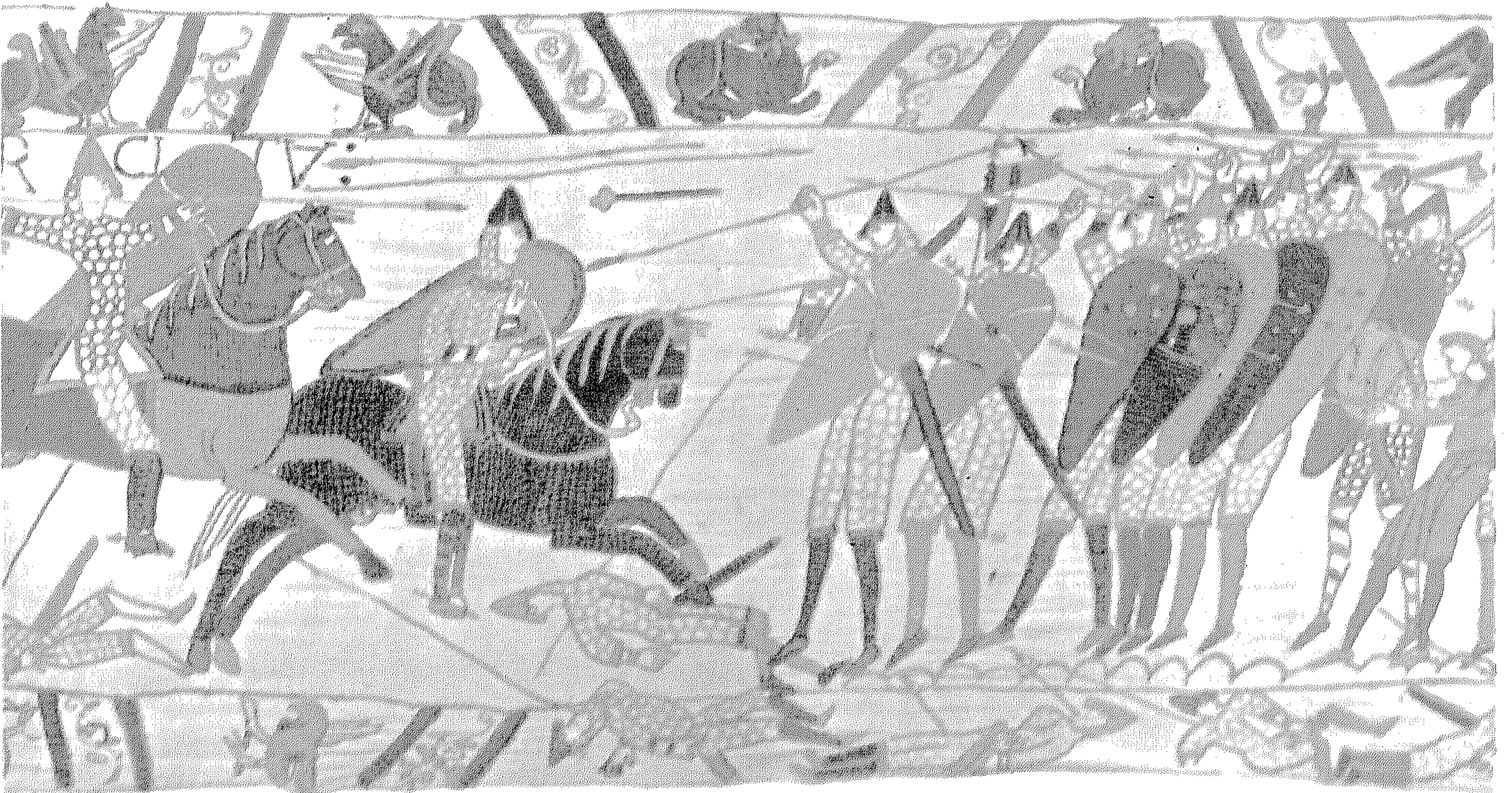


لوحة ٦٥ . نسجية بايو . الإنجليز والفرنسيون يجندلون بعضهم البعض في ساحة لقتال .

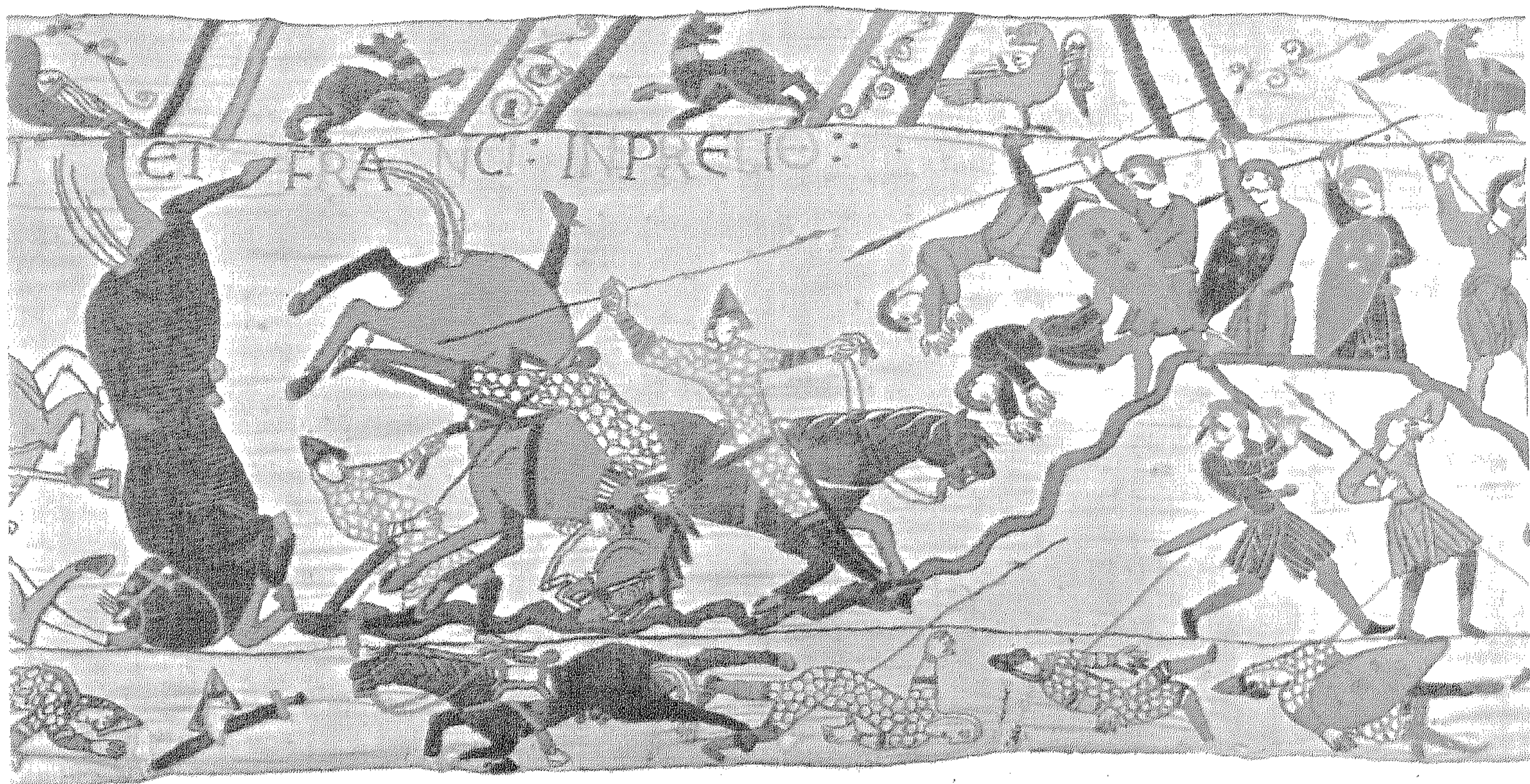
زأخر بالحماسة ينتهى إلى ذروة المعركة التى تلهث عندها الأنفاس ، وقد تضارع هذه النسجية أفضل أعمال السرد القصصى مرثية كانت أو مسموعة بإنجازها التلقائى فى ابتكار التفاصيل التى تعين على تدفق الحكبة الروائية وإضافة عناصر التأكيد والتعليق والتنميق كلما دعت الحاجة إلى ذلك . وإذا تأملنا التصميم الفنى بعناية تتجلى لنا المهارة الفائقة التى كانت للفنان فى تقسيم الفراغ المتاح له إلى أقسام دون أن يطفى هذا التقسيم على وحدة الكل ، كما وفق إلى الفصل بين المجموعات المختلفة إما بمبان مقحمة على صلب القصة أو بأشجار محورة منبئة الصلة بموضوعات القصة دون أن تعوق استمرار الأحداث ، بل إن المشاهد لا يكاد يلحظ وجودها أحيانا . وبين ذروق التوتّر المتمثلتين فى جلال مشهد طقوس دفن إدوارد القس وقسوة مشهد تساقط الخيل والجنود فى النهر وسط خضم المعركة تزخر النسجية بعديد من المشاهد المثيرة للانفعال ، كما تُعدّ فى مجموعها عيمل فنى ناجح يدل على أنها من صنع فنان قدير .



لوحة ٦٦ : نسجية بايو . ملون



لوحة ٦٧ : نسجية بايو . ملون



لوحة ٦٨ : نسجية بايو . معركة هاستنجز

١

لوحة ٦٩ : نسجية بايو . معركة هاستنجز



ملحمة رولان

اعتاد مغنو فرنسا الجوالون في العصور الوسطى إنشاء القصائد التي تحكى مآثر الأبطال الحقيقيين أو الأسطوريين^(٣٣) والتي يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت ، مقسمة إلى فقرات مختلفة الطول يغنونها باللغة المحلية الدارجة - لا باللغة اللاتينية - وبمصاحبة عزف على آلة القبول أو الليرا .

ومن بين هذه القصائد تتجلى « ملحمة رولان »^(٣٤) التي تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان ، والتي يكشف طابعها وروحها عن أنها كتبت في القرن الحادى عشر ، وإن سجلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر .

وتمتاز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة في أحداثها وأزمانها وبجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة « توربان » إلى جبريل وميكائيل الملكين الشبيهين بـ « الكيريات » أسطورة « النيبيلونجن ليد » الألمانية في الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء ، وتحكى القصة انتصار النورمانديين في معركة « هيستنجز » وفتحهم لإنجلترا عام ١٠٦٦ م .

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية هامة : أولها هو سيرة « وليام وزوجته ماتيلدا » التي سجلها « جى داميان »^(٣٥) أحد رجال بلاط الملك « وليام » الذى توفى بعد معركة هيستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦) . وقد ذكر داميان في قصيدته الكثير عن الفنان « تايفير » الذى كان يتقدم جنود الملك « وليام » مطوحاً سيفه في الهواء ثم يلتقطه وهو ينشد ملحمة رولان .

(٣٣) أنشودة المآثر (Fr.) Chanson de geste (Eng.) Deeds (Lat.) Gesta

(٣٤) Chanson de Roland

(٣٥) Guy d'Amiens

والمصدر الثاني كتابات وليام من مومزبرى^(٣٦) بعد خمسين عاما من المعركة التي أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام للملحمة رولان ليستثير حماسة جنده في المعركة .

والمصدر الثالث هو « قصة رو » التي كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو وقال فيها :

« امتطى تايفير المغنى الذائع الشهرة صهوة فرس فارعة . وخطابها أمام الدوق متغنيا برولان وشارلمان ، وبأوليفر والأمراء المقطعين الصرعى في معركة رونسيقو » .

وقد كان تايفير هذا مغنيا وممثلا إيمانيا ، يؤدى الملحمة بإلقاء غنائي رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمائية . (لوحات ٧٠ أ ، ب ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ أ ، ب) .

وروت « ملحمة رولان » فيما روت بعض أحداث الحرب التي دارت بشمال إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس طول سنوات سبع . وكان « رولان » حفيدا للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثني عشر صفوة فرسان ذلك العهد . وكان الامبراطور قد تركه بإسبانيا ليحمى مؤخرة جيشه بفرقة خلال عودته إلى فرنسا عبر جبال البرانس .

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع في الملاحم ، والذي لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل الغدر والخيانة ، فحدثتنا عن خيانة أحد أقارب « رولان » له ، وهو ما أتاح لجيوش العرب مفاجأته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته ، وإن نفخ رولان في بوقه قبل أن تحمد أنفاسه الأخيرة مناديا شارلمان وجيشه من بعيد .

ثم تروى لنا الملحمة في جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت « رولان » من خلال معركة بطولية تتألق فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام ، ثم تنهى الملحمة القصة قائلا : « هكذا كانت الأحداث مروعة والقتال وحشيا » .

وقد لجأ الشاعر في نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب التكثيف والحشد وهو يعبر عن الاستعدادات بمعسكر شارلمان فإذا هو يغالى في كثرة العتاد والأعداد والاجتماعات كما يغالى في وصف المشاعر ، ويصف كتائب جيش شارلمان العشرة الواحدة تلو الأخرى ، والفرسان الإثني عشر الواحد تلو الواحد ، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية في تركيز يزيد من ضخامة الصورة الذهنية في خيال المستمع . وكذا حشد كل القوى المسيحية وعقد لواءها لشارلمان فجمع الفرنسيين والنورماندين والباغارين والألمان والبريطانيين تحت قيادته ، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت ، يكرّون فوق صهوات خيول قوية سريعة كالبرق في هجومها على العدو .

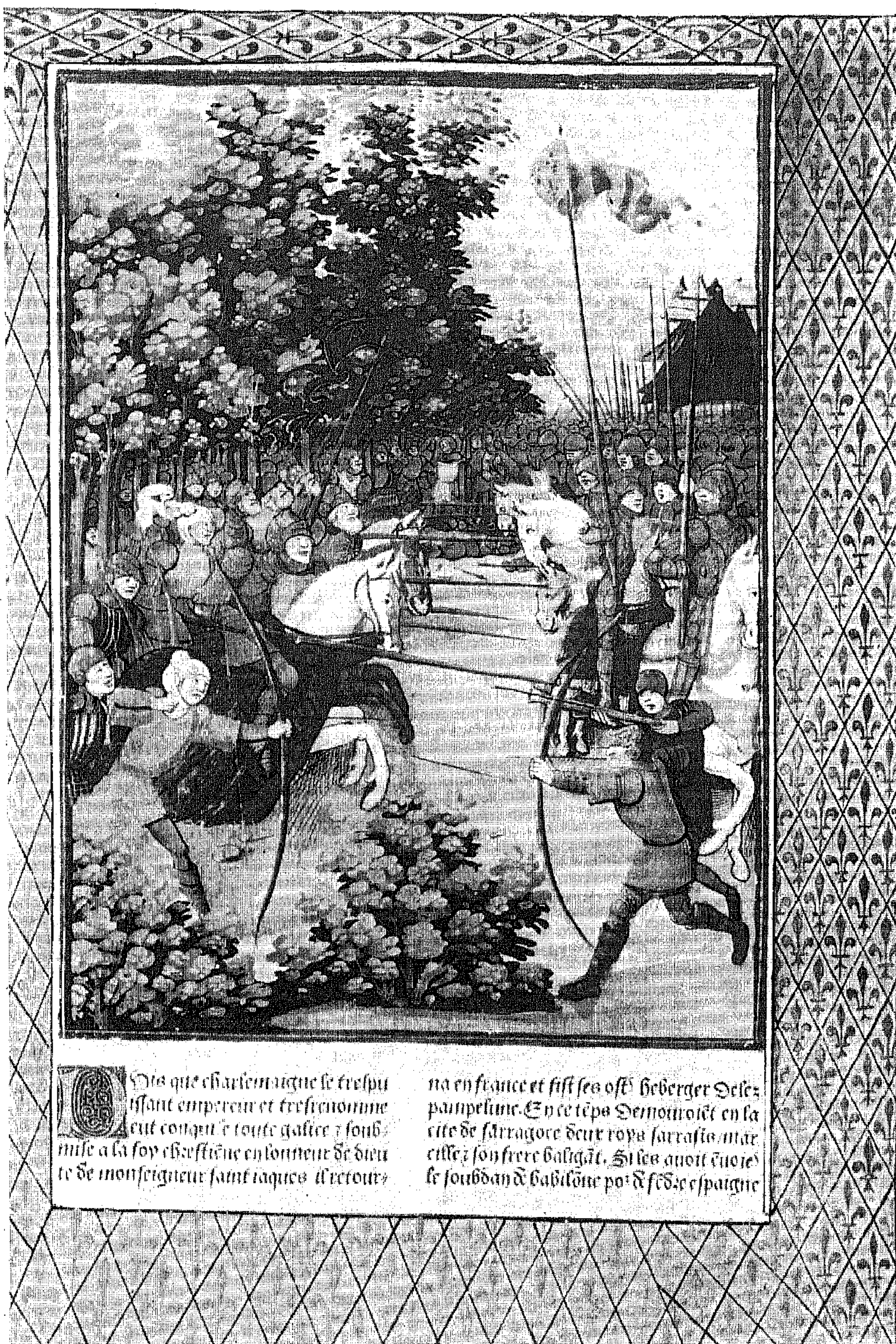
ثم إذا نحن نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة في موجات متتالية تزيد بكتائب عشر على كتائب شارلمان كما تبرز وحشية وضراوة مما أثار مخاوف جنود شارلمان .

ونرى صاحب الملحمة يصور العرب على هيئة تثير الفزع في قلوب المسيحيين ، فإذا هو يصور رؤوسهم ضخمة وظهورهم يعلوها شعر شائك كشعر الخنازير البرية ، وبجلود صلبة لا يحرق بها أذى ، وهذا كله يغنيهم عن ارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال .

وما من شك في أن الشاعر تجنّى على العقيدة الإسلامية حين حاطها بالإبهام والغموض وجعلها مادية بحتة ، مبتها المسلمين بأنهم مشركون وثنيون ، وهو ما كان يجري على ألسنة المسيحيين حين يصفون المسلمين في ذلك العصر .



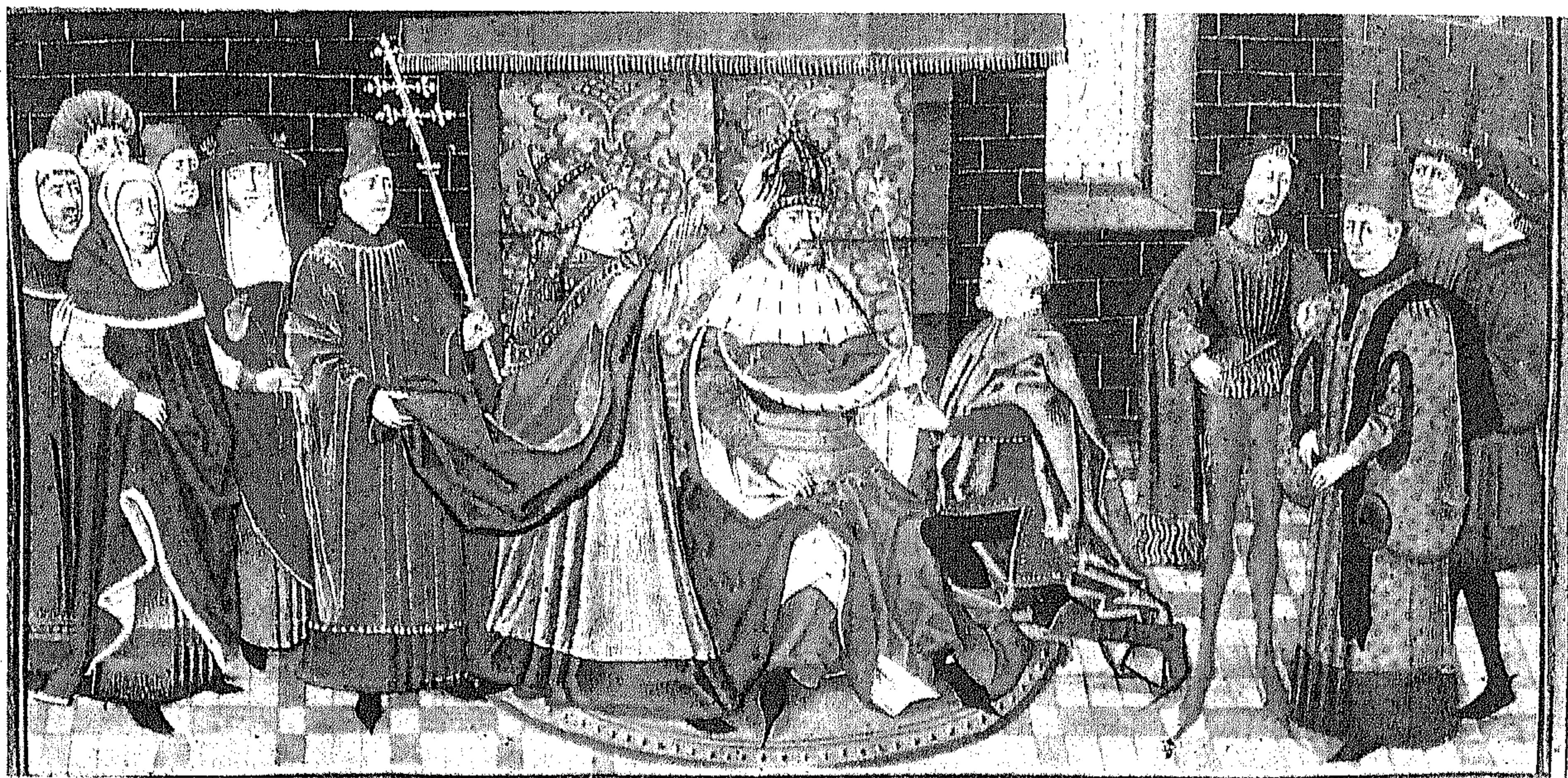
لوحة ١٧٠: چول چسنيه : رولان في معركة رونسيفو . متحف پريجورد - پريجويه .



Dis que charlemagne le trespu
issant empereur et tresrenomme
eul conqui e toute galice 7 soub
mise a la foy chrestienne en l'onneur de dieu
te de monseigneur saint iagues il retour

na en france et fist ses ostz heberger Desle
pampeline. En ce tēps demouraiēt en la
cite de sarragore deux roys sarrasins mar
celle 7 son frere baligāt. Si les auoit enuoie
le soubdan de babilōne por de s'edre espaigne

لوحة ٧٠ ب: معركة رونسيفو كما
تخيلها مصور مخطوطة حوليات فرنسا
الكبرى. دار الكتب القومية
بيساريس (١٤٩٣).



لوحة ٧١: البابا ليو الثالث يتوج شارلمان امبراطورًا في كنيسة القديس بطرس بروما في الخامس والعشرين من ديسمبر عام ٨٠٠. مخطوطة حوليات بودوان داقن. دار الكتب القومية بباريس



لوحة ٧٢: شارلمان يعثر على حفيده رولان قتيلا. حوليات فرنسا الكبرى. متحف جوييا.

Son espris amors de moir par espris
 Un breus lires espris de roms lezars.
 En li .i. chis de mels le son bnage.



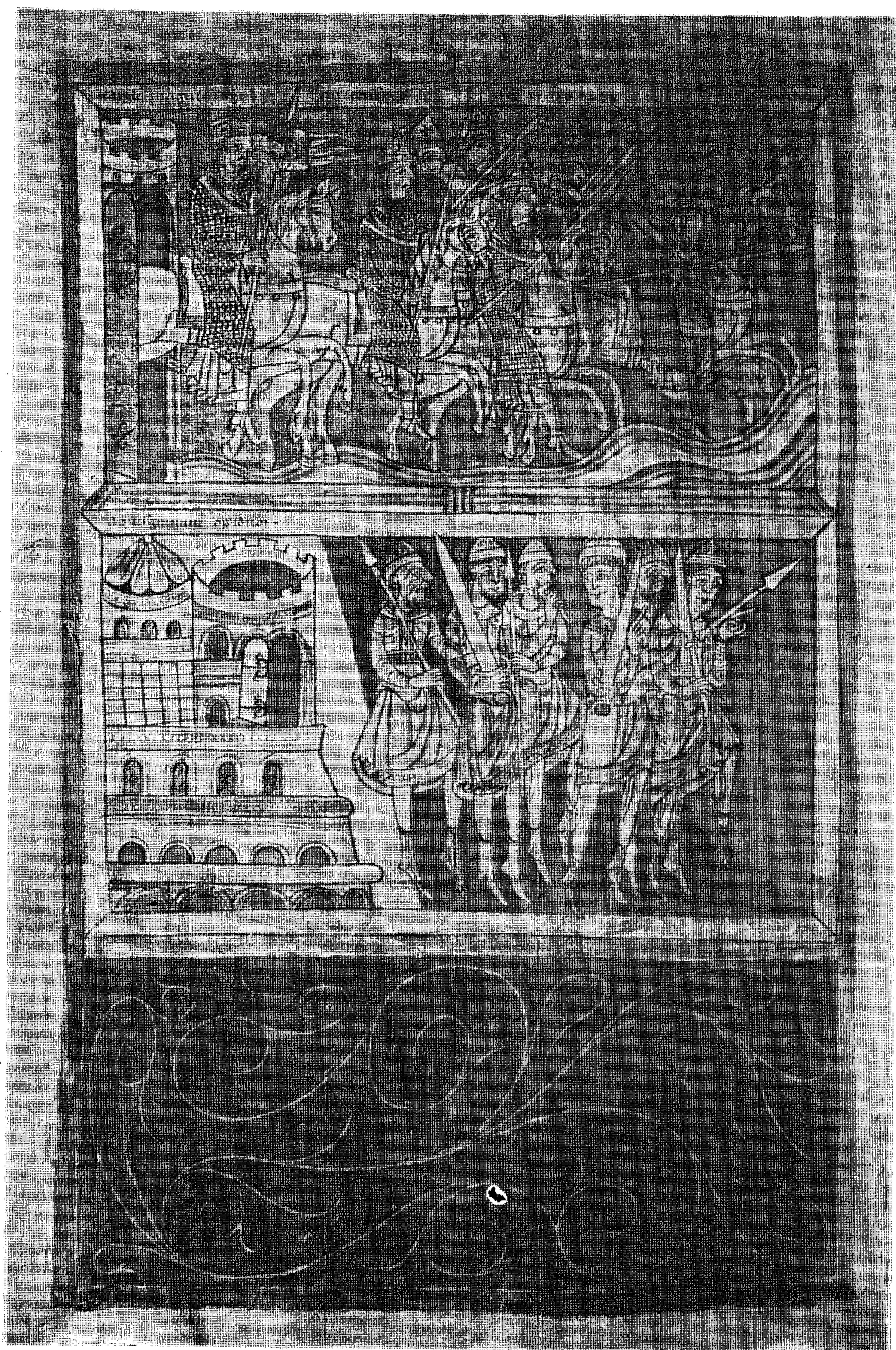
Apportez moi cest breus asia chols auane.
 E cil nos respontant remenantz enoiaie.
 Celes parment alaule sa coulēt lor uoiaie.
 E tāt oit espioutz par plus tāt loschale
 Q cil uerēt paus los toz trestme.
 Par le fo s laitz uerēt couer lezbaie.
 De fēde t le cules de air duns depaue.
 Cil ior auoit Rollāt acōpliz son maie.
 De Rome estoit tomez si amena el bnage.
 E le part la postole salue lempere.

Ouvāt de mels le mēde Rollāt li ons enaue.
 Con le fāt la postole il asia par Romine.



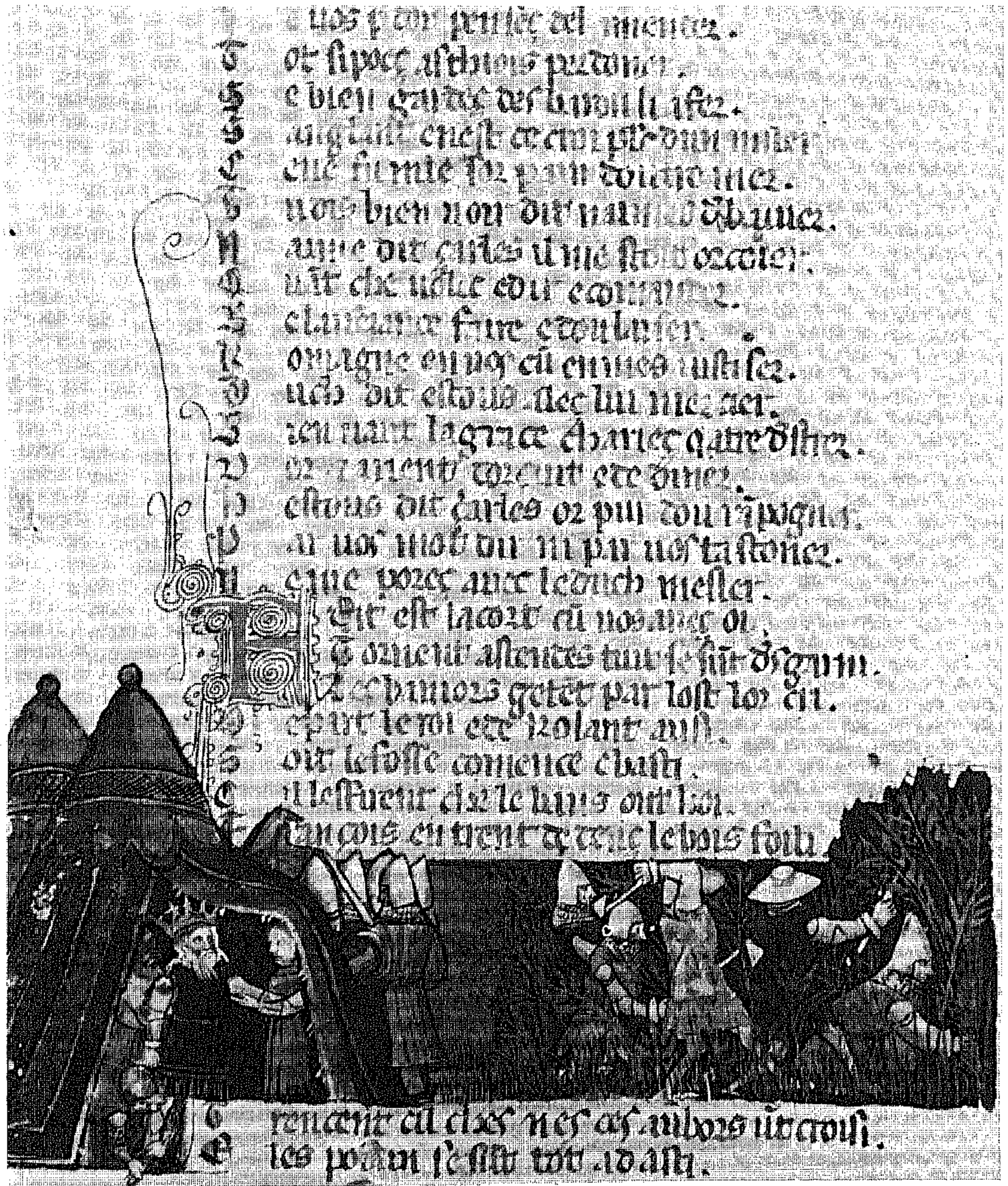
Foreign envoys bring a message to Charlemagne

لوحة ٧٣: سفراء الدول
 يحملون رسائل ملوكهم إلى
 شارلمان. مخطوطة فتح إسبانيا
 . مكتبة القديس مرقس .
 البندقية .



لوحة ٧٤ أ: شرملة وجنوده يرتحلون إلى إسبانيا ، ثم عودتهم إلى آخن . مخطوطة سان چاك ده كومبوستولا (أواخر القرن ١٢) .

لوحة ٧٤ ب : ... شارلمان أمام
خيمته أثناء حصار پامپلونا .
مخطوطة الدخول إلى إسبانيا .
مكتبة القديس مرقص
بالبنديقية (١٣٥٠) .

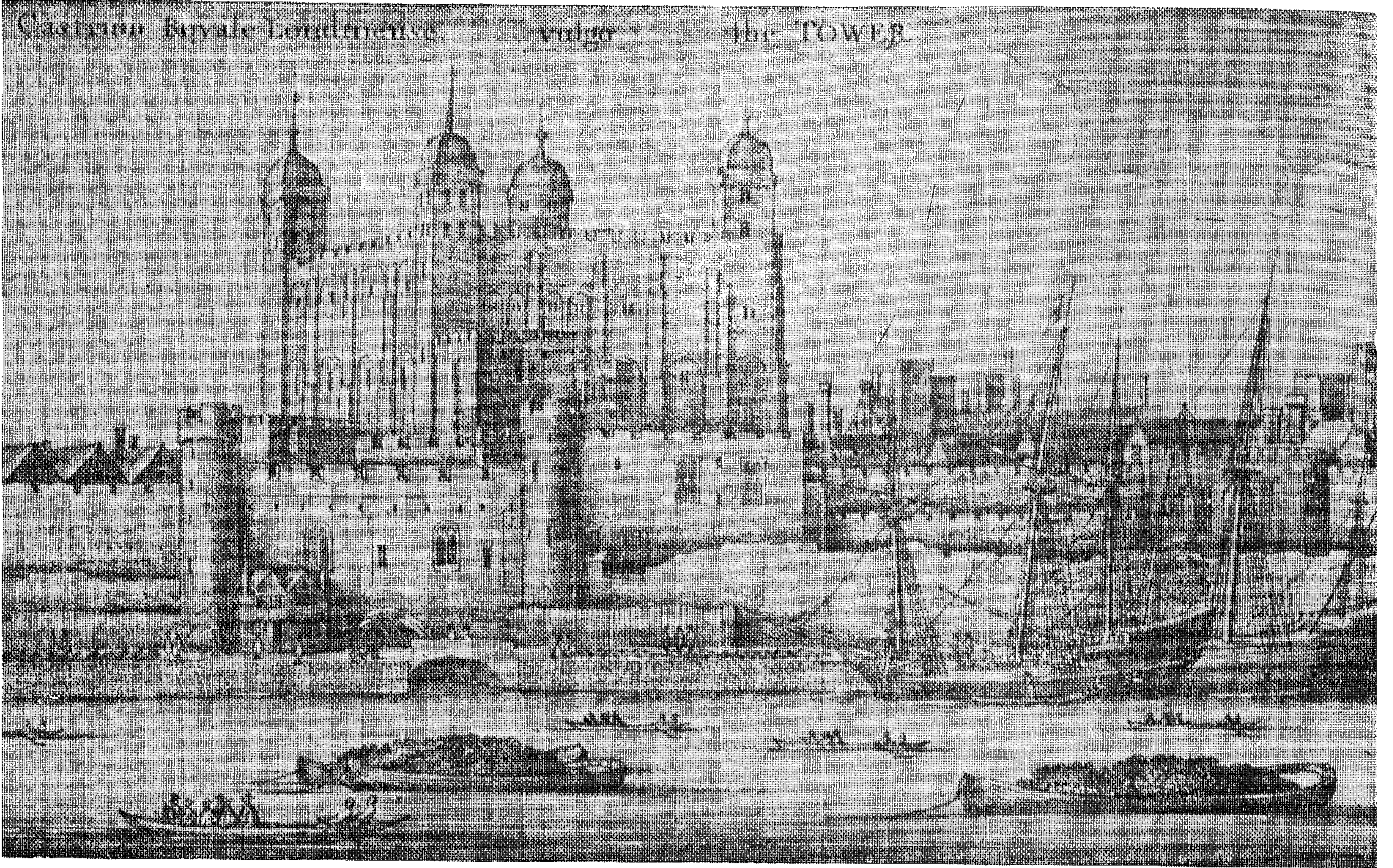


ويلتحم الفريقان ويستعر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة « باليجانت » (وهو اسم عجيب لا ينم عن صلة بالعرب) الذى تتمثل فيه كل الصفات الوحشية ، بينما يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم ، وتجمل شيخوخته لحية ناصعة البياض ، فقد بلغ من العمر ثلاثة قرون ! وهو يصغر كثيرا خصمه العربى الذى عاصر فرجيل وهوميروس ، وينتهى القتال بأن يطرح القائد العربى شارلمان أرضا ، غير أن جبريل ينزل فى اللحظة التى يوشك أن يجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه ، وسرعان ما يفيق وتعود إليه قواه فيشب على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب .

وقد وصلتنا النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة ، دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو ألحانها ، مع أن المغنين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التى كانوا يعتمدون عليها فى إنشاد أغانيهم رغم حفظهم لها عن ظهر قلب ضمانا لعدم الخلط أو النسيان . ولعل ألحان ملحمة « ولان » لم تدوّن لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا رغم وصول آلاف من أغاني التروبادور والتروفير الفرنسيين ونظرائهم الألمان والإنجليز والتى أمكن نقلها إلى الطريقة الحديثة فى التدوين الموسيقى وإعادة أدائها .

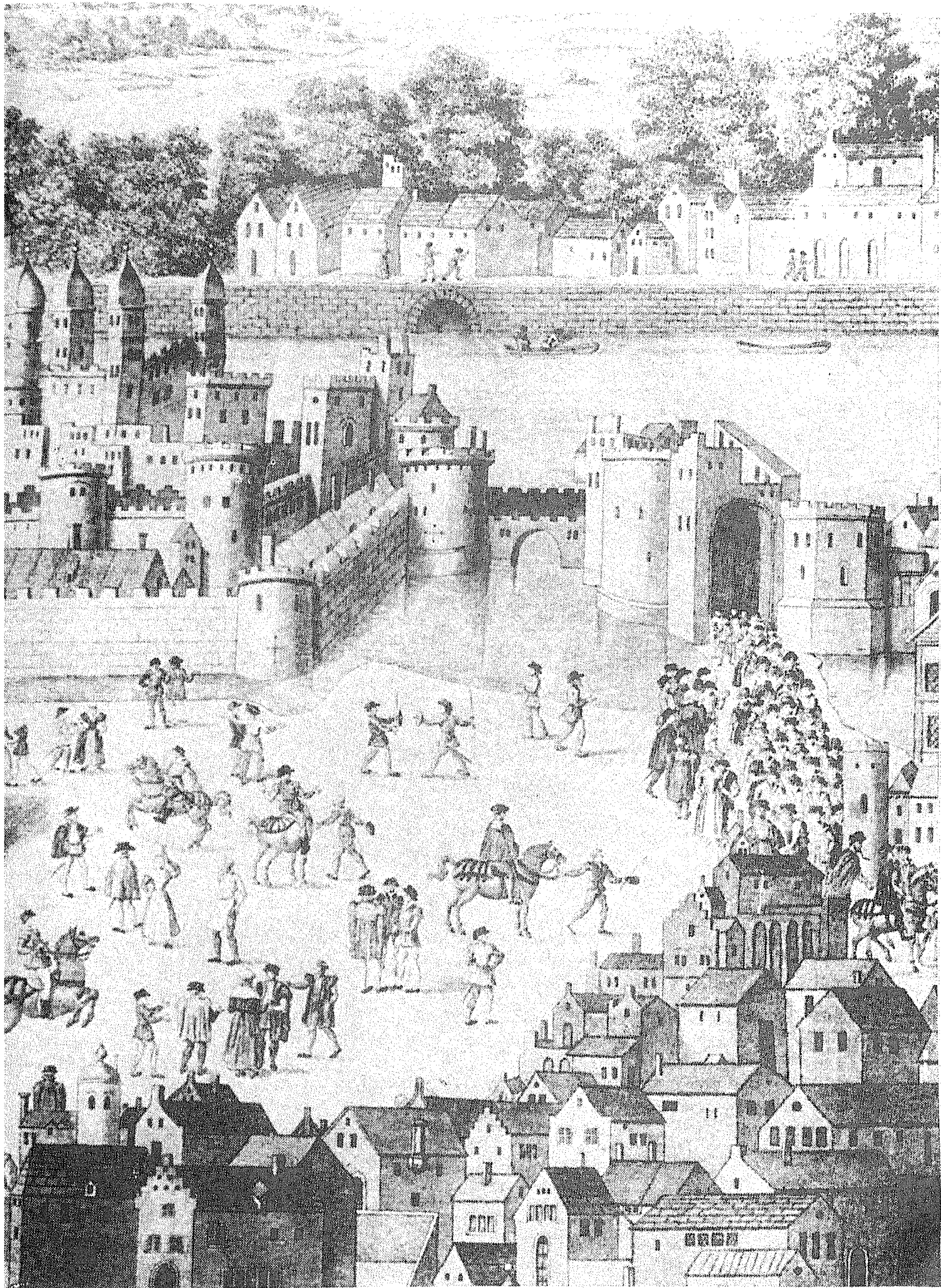
عمارة النورمان برج لندن

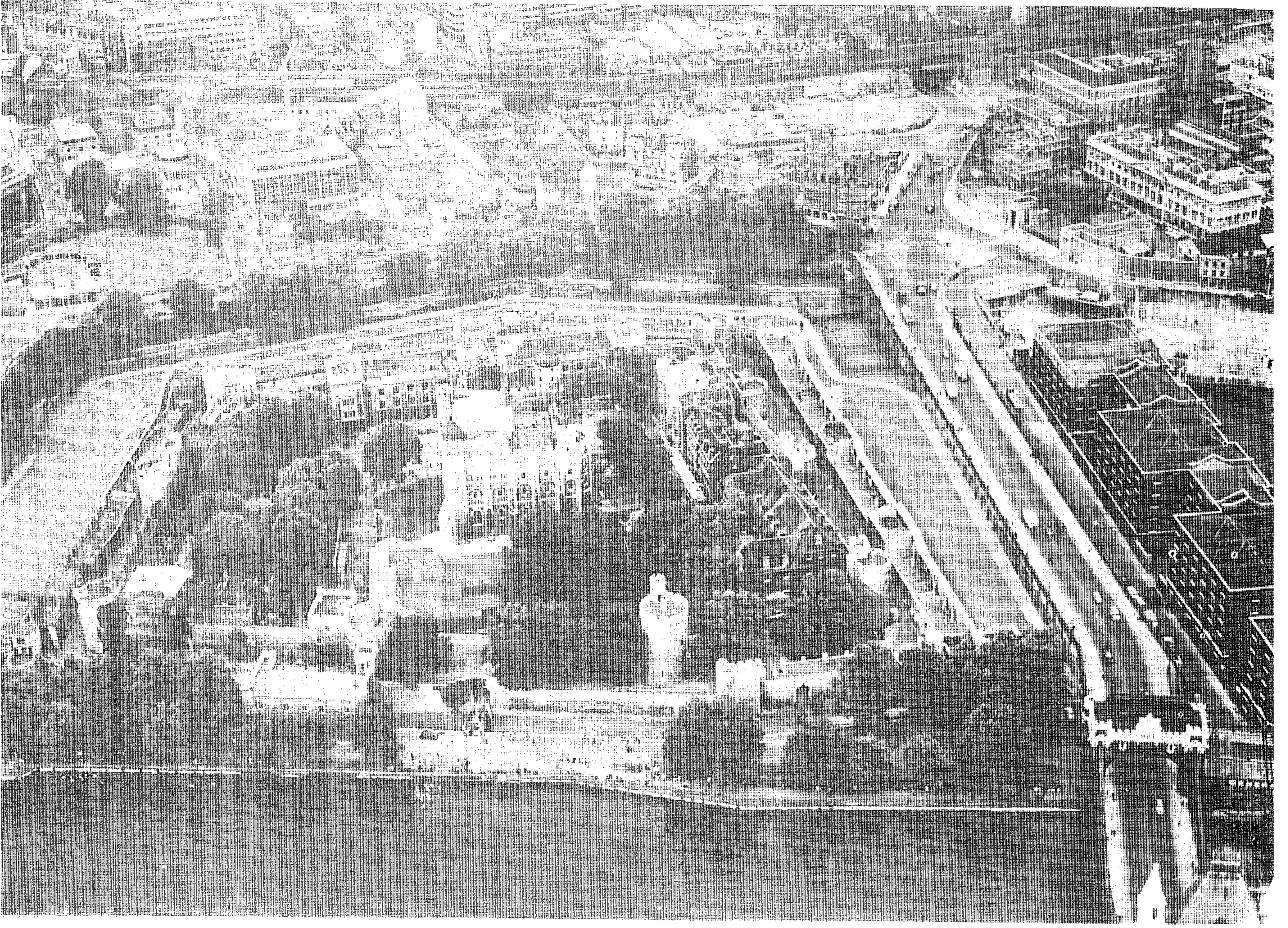
نهضت عمارة النورمانديين إلى مرتبة متميزة باتت معها لوناً بعينه من الطراز الرومانسكى ، ولم يقتصر أثر المباني التى شيدوها فى القرن الحادى عشر داخل إقليم نورماندى فحسب بل امتد إلى القلاع والحصون والكنائس والكاتدرائيات التى أقاموها فى إنجلترا . وإذ كان بدء الطراز الرومانسكى فى إنجلترا مواكبا للغزو النورماندى فقد سُمى فى هذه البلاد بالطراز النورماندى . وكانت هذه العمارة خلال مراحل تكوينها وتطورها المشبعة بالكثير من عناصر الحضارة النورماندية وليدة التزاوج بين روح القايكنج الوثنية ومخلفات امبراطورية شرلمان المسيحية الممزقة ذات المعالم الغالية [الفرنسية] ، وإذ كانت هذه العمارة تمثل تلك الشعوب فقد حملت من ثم شدة بأسهم واستقامة طباعهم . وكانت مجتمعات دولة شرلمان مجتمعات رُحُل ، ولذا لم يكن شرلمان وخلفاؤه حتى عهد وليام يقيمون طويلا فى مقار ملكية ثابتة بل يتنقلون من مقرٍ إلى غيره . وكذلك كان يفعل أشراف النورمان ، ولا غرو فإن الحذر من الخطر الداهم الذى كان من الظواهر التى لازمت هذا العهد لم تكن مشجعة للبناء والتشييد بصفة عامة . غير أنه ما كاد النظام الإقطاعى يستتب له الأمر خلال مرحلة نضجه حتى مضى يحاول ترسيخ دعائم الاستقرار ، فضلا عن أن الأراضى التى استولى عليها الغزاة النورمان قد اضطرت وليام الفاتح إلى تغيير استراتيجيته من الهجوم إلى الدفاع حفاظا على ما اكتسبه من ممتلكات جديدة وتحصينا لها بما يتيح له الإفادة من خيراتها . فعلى حين كان فى الماضى لا يتحمس لإنشاء القلاع ولا يسمح سوى بتشيد الأديرة اكتشف أنه بحاجة إلى إبهار رعاياه الجدد لا بتلويح السيف فى ميدان الوغى فحسب بل أيضا بتشيد القلاع الحصينة المنيعة ، فبدأ بتشيد برج لندن عام ١٠٧٨ للدفاع عن المدينة والسيطرة عليها . وقد انتهى البناء فى عهد خلفه ، وجاء تصميمه على شكل قلعة نورماندية ، وبهذا كانت شيئا جديدا على الإنجليز ، فهى بناء حجري محكم يتشكّل من أربعة طوابق



لوحة ٧٥ . برج لندن . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر للفنان هولار .

وينقسم الطابق الرئيسي إلى ثلاثة أقسام ، أحدها قاعة المداولات التي كانت تستخدم أيضا لإقامة الولاثم وقاعة استقبال ومصلّى القديس يوحنا (لوحة ٧٧ ، ٧٨) التي ما تزال على حالة سليمة ، وتعد كنيسة مصغرة ذات مجاز أوسط يحفّه من كلا الجانبين رواق ذو أربع باثكات ، ويثير الانتباه الاستخدام المبكر للقبو المتقاطع وبدانة أعمدة رواق المجاز الأوسط القصيرة التي تغطيها تيجان على شكل الوسادة المزدانة بأبسط الزخارف ، تعلوها شرفة ذات عقود « تريפורيوم » Triforium كانت مخصصة للملكة وحاشيتها عند إقامة الطقوس الدينية . وعلى كلا جانبي المجاز الأوسط ذى القبو الأسطوانى طابق النوافذ المشعة clearstory الذى لا تسمح فتحاته إلا بشعاع ضئيل من الضوء .





لوحة ٧٧ . برج لندن . منظر عام من الجو .

لوحة ٧٦ . موكب تتويج إدوارد السادس .
وهو يغادر برج لندن ١٥٤٧ .
لوحة مطبوعة بطريقة الحفر .

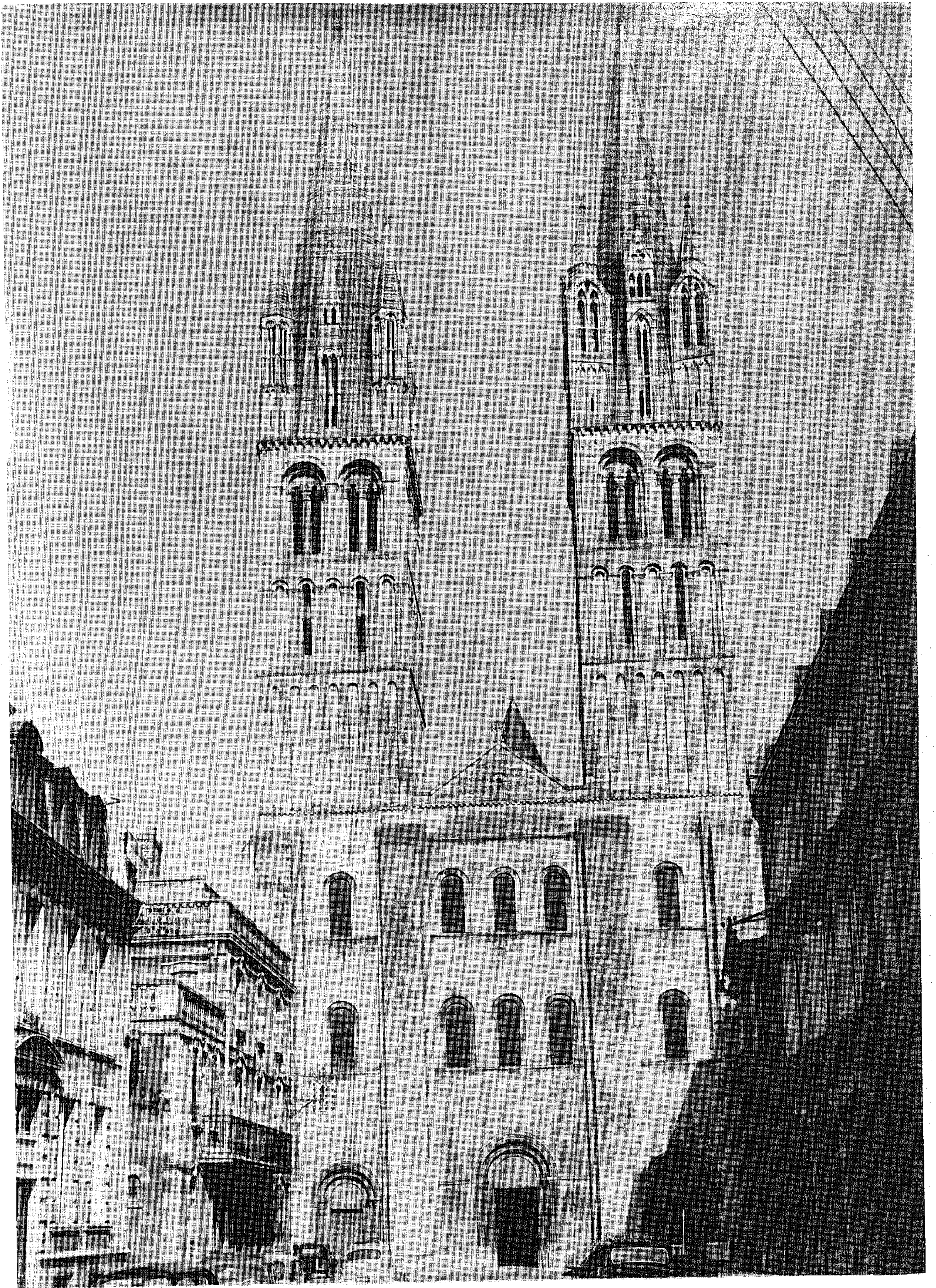


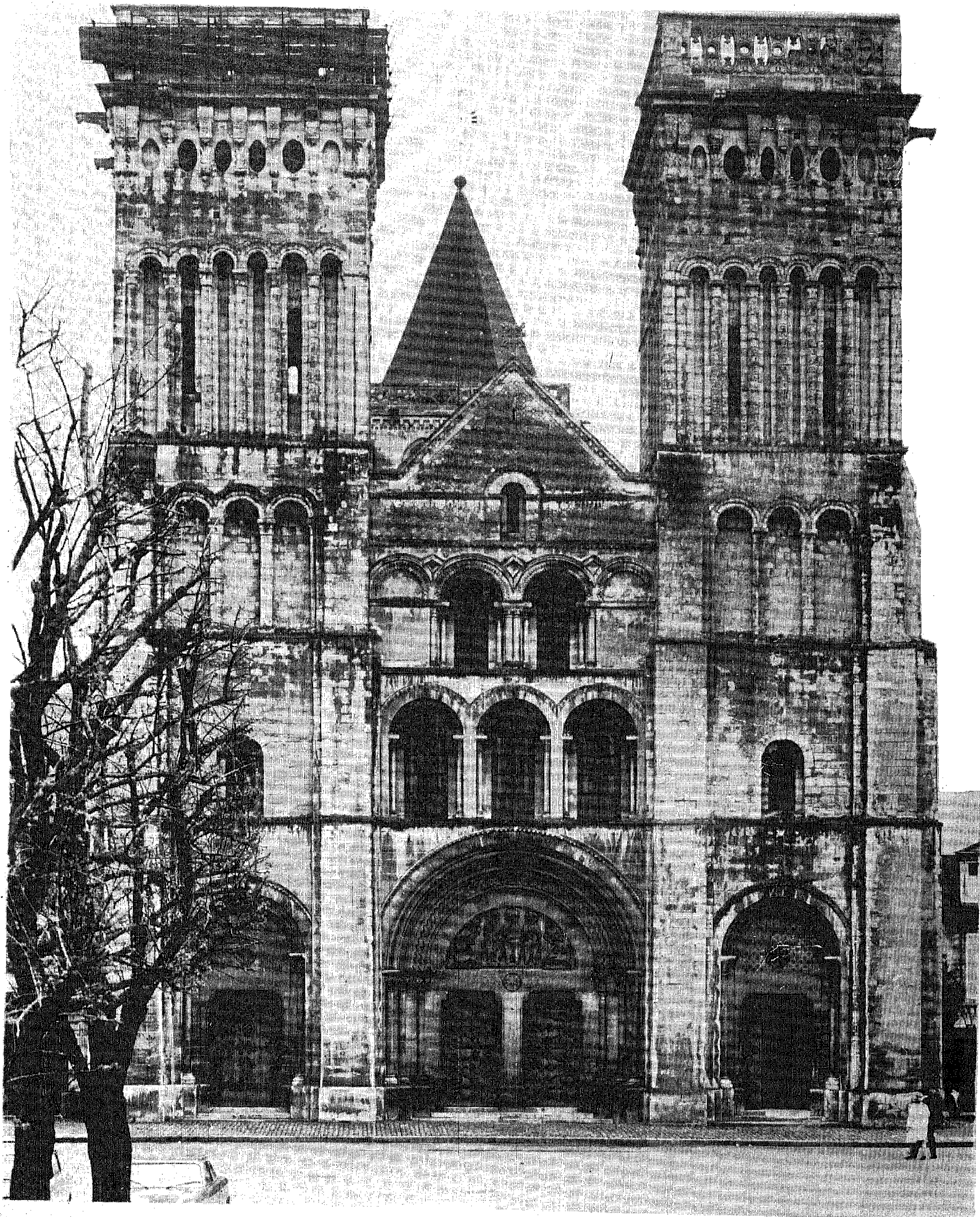
لوحة ٧٨ . برج لندن . مصلّى القديس يوحنا .

**كنيسة سانت إثنين
وكنيسة سانت ترينيتيه**

وثمة بناءان في نورماندى لا يزالان إلى الآن ، وقد بناهما وليام الفاتح حين تزوج من ابنة عمه ما تيلدا ابنة دوق الفلاندر ، وكان هذا الزواج مما دعم حقه في عرش انجلترا ولكنه أوقعه في مأزق حرج ، إذ كان الزوج ابن عمّ للزوجة وكان مثل هذا الزواج محرّما لذا استماح وليام البابا في إجازة هذا الزواج نظير ما وعد به البابا من إنشاء دير في مدينتهم الأثيرة « كان Caen » . وقد كُرسَت « كنيسة الرجال » للشهيد الأول القديس اصطوفان St. Stephen وعُرفت باسمه « سانت إتيان » وبدأ العمل فيها تحت رعاية وليام قبل الغزو مباشرة (لوحة ٧٩) . أما كنيسة ماتيلدا « كنيسة النساء » والتي عرفت باسم « سانت ترينيته St. Trinité » فقد بدأ العمل فيها في نفس الوقت تقريبا (لوحة ٨٠) . ومما يدل على اهتمام وليام وما تيلدا بهذين البنايين أن كلا منهما قد اتخذ إحدى الكنيستين مدفنا له .

ولكنيسة سانت إتيان (لوحة ٧٩) واجهة ذات نسب بديعة ، وثمة أربعة أكتاف سائدة بارزة تقسم الواجهة الواقعة تحت البرجين إلى ثلاثة أقسام تقابل التصميم الداخلى المكون من مجاز أوسط ورواقين جانبيين . وتنهض الواجهة رأسيا في ثلاثة طوابق : الطابق الأدنى ذو البوابة كما يبدو في الواجهة من الخارج يوازى ارتفاع باكية الميجاز الأوسط في الداخل ، بينما يتوازى الطابق الثانى ذو النوافذ مع الشرفة ذات العقود Triforium ، ويوازى الطابق الثالث صف النوافذ المشعة clearstory ، أما النوافذ نفسها فهي مجرد فتحات لا قيمة لها . ويوحى تصميم الواجهة الخارجية بما عليه التصميم الداخلى ، وكان هذا من إبداع النورماندين ثم نقل بعدئذ إلى الواجهات القوطية . والراجح أن البرجين ينتميان إلى التصميم الأصلى غير أن قمتيهما المستدقتين Spires ترجعان إلى عهد متأخر ، شأنها شأن أبراج الكنائس النورماندية العادية فهي مربعة المسقط ذات ثلاث طوابق . ويتكرر هذا النظام الثلاثى في الأبراج مثلما طبق على الواجهة الرئيسية





لوحة ٧٩ . كنيسة القديس إصطفان
« سانت إيتين » . كنيسة الرجال . كان .

لوحة ٨٠ . كنيسة ماتيلدا أو الثالث « لاترينيته » . كنيسة النساء . كان .

الخارجية . ويتكون الطابق الأول من البرج من عقود مضمّمة ، والثاني من عقود مضمّمة ومفتوحة على التعاقب blind and open arches ، أما الطابق الثالث فأكثر انفتاحاً كى يؤدي وظيفته برجاً لأجراس الكنيسة ، ويخفف تناسق الفتحات في الواجهة من صرامة الأجزاء السفلى كما يُشيع الرقة في المبنى عامة . ومن ناحية أخرى فإن التقشف والصرامة الباديين في الواجهة الخارجية يمهدان لتلك المهابة في داخل المبنى ، كما أن مبنى الكنيسة عامة فيه صرامة ترمز إلى صرامة الشعب النورماندى .

وإذا ضاهينا الواجهة العارية من الزخارف لكنيسة سانت إيتين بالسطح الخارجى لبرج لندن يتضح لنا أن ندرة العناصر الزخرفية لم تكن لأسباب وظيفية فحسب ، بل بالعكس فثمة عوامل جمالية تعبيرية أفضت إلى ذلك ، فبينما نجد على الواجهة الأولى خطوطاً صارمة واضحة نجد على الواجهة الثانية خطوطاً خشنة ثقيلة . وهكذا نرى كيف تجلّى الشموخ والتقشف في كلتا الحالين . وما من شك في أن اهتمام النورمانديين بالناحية الإنشائية أكثر من اهتمامهم بالناحية الزخرفية قد أدى إلى تقدم ملحوظ في فن العمارة ، فالحصن النورماندى كان تطويراً لفن بناء الحصون ولو أنه قد حلّت محله فيما بعد عقب الحروب الصليبية نماذج الحصون العربية المتقدمة . كذلك توصل المعمارىون النورمان في عمارتهم الدينية إلى الربط من الناحية المعمارية بين الأقسام الأفقية الداخلية الثلاثة المكوّنة من بائكات المجاز الأوسط والشرفة ذات العقود « تريفوربيد » وطابق النوافذ المشعّة بعمل جذوع رأسية تمتد من الأرضية إلى السقف محتضنة البائكات ، كما وثّروا المزيد من الضوء بزيادة ارتفاع طابق النوافذ المشعّة .

وقد كان من بين العناصر التي أخذها الطراز القوطى المعمارى عن الطراز النورماندى ذلك الربط بين الأجزاء الأفقية بواسطة الجذوع وزيادة ارتفاع طابق النوافذ المشعّة ، بالإضافة إلى التنسيق المتناغم لعناصر الواجهة الخارجية . ومع ذلك فنحن إذا قارنا بين منجزات النورمان ومنجزات معاصريهم البرجنديين المهرة بدت لنا متقشّة خشنة . فعلى حين كانت تتوهج في أعماق النورمان شعلة الحماسة ، ويندفعون في جسارة وإقدام لتحقيق انتصاراتهم الكبرى كان أهل كلونى البرجنديون عاكفين على التأمل والابتكار لا تعوزهم سعة الحيلة ولا تدفعهم العجلة عن الانكباب على منجزات محدودة يشحذون فيها براعتهم وحذقهم . وهكذا كان الأولون أهل فعل بينما كان الآخرون أهل فكر ، وهو فارق يمكن أن يفسر الكثير من آثار هؤلاء وأولئك .

* * *

الفكر المسيطر
على طراز الإقطاع الرومانسكى

لا ينبغي أن يغيب عن بالنا في محاولتنا التعليق على نماذج طراز الإقطاع الرومانسكى مثل نسجية بايو المطرزة وأشعار ملحمة رولان وموسيقاها وعمارة برج لندن وكنيسة سانت إتيان أن كلا منها ثمرة من ثمار الحضارة النورماندية التى تقع ما بين معركة هيستنجز عام ١٠٦٦ واحتشاد الجيوش الأوربية لشن الحملة الصليبية الأولى عام ١٠٩٦ ، ومن الواضح أن النسجية قد شُرع فى تطريزها بعد المعركة التى كانت محور القصة التى روتها . وثمة صلة مباشرة بين معركة هيستنجز وملحمة رولان إذ كان يُتغنى بتلك الملحمة فى هذه المعركة ، كذلك ثمة دليل غير مباشر هو التشابه بينهما من حيث الشكل والروح ، وكذا فإن برج لندن وكنيسة سانت إتيان يتزامنان مع بلوغ وليام أوج الفوز وتحقيق الرخاء بعد النصر . وهذه العلاقة فى الزمان والمكان والموضوع تثب بنا إلى ذروة عصر الإقطاع ، كما تهيمن على كافة الأعمال وتضمها فى وحدة واحدة . فهناك نقاط مشتركة عديدة من ناحية الموضوع بين ملحمة رولان ونسجية بايو ، إذ تبدأ الملحمة بقولها : « غزا الملك شارل الأراضى السامقة فيما وراء البحر فلم تستعص قلعة واحدة عليه ولم تفلت مدينة أوسور من معاول هدمه فيما عدا سراجوزه القائمة فوق قنّة جبل عال والتى يحكمها ويذود عنها الملك مارسيل [الذى لا يدين بإله ، ولكنه يدين بمحمد ويعبد أبوللو . ولسوف يلقى سوء المصير] » . فإذا ما استبد لنا بشارل وليام ، وبسراجوزه إنجلترا وجعلنا حاجز البحر بديلا للجبل والملك هارولد مكان مارسيل لوجدنا أننا أمام نفس الموقف المطرزة فوق النسجية ، ثم ما نلبث أن نتيقن أن الثالث المسيطر على الملحمة يتشكل من رولان وأوليفر وكبير الأساقفة المحارب توربان . ولا يحتاج الأمر إلى جهد كبير لاكتشاف مقابلهم فى معركة هيستنجز المشكل من وليام وأخويه غير الشقيقين روبرت والأسقف أودو الذى لا يُغلب على أمره . وفى كلتا الحالتين كان سبب الحرب الظاهر دينيا ؛ ففى الأولى كانت هبة المسيحية ضد

الكفر والوثنية ! وفي الثانية كان لأمرين أولهما التصدي للحنث بالعهد ، أعنى الخروج على تقليد من تقاليد المسيحية ، وثانيهما كان لتتويج هارولد على يد أسقف كان يُشكّ في تنصيبه أسقفًا .

وفي كلتا الحالتين كان البابا يبارك الخطوتين ، كما نلاحظ أيضا في القصتين خصما يتميز بالزندقة الدينية وبالنبالة والشجاعة الماثورتين عن عصر الإقطاع . . وفي ملحمة رولان كان مارسيلًا مخادعا داهية غير أنه في كافة المواقف احترم أصول الحرب الإقطاعية وقواعدها . وكما وصفت الملحمة عظمة أعداء شارلمان الكفار بأسلوب شاعري جزل مشيرة إلى ثيابهم الحريرية السكندرية وذهبهم الوافد من بلاد العرب وسيوفهم المرصعة بالعقيق الأحمر وبيارقهم المثبتة على قنوات الرماح ، كذلك جاء وصف فروسية هارولد مرارا وتكراراً بالصورة المرئية . وفي كلتا الحالتين حظيت الرموز الدينية باهتمام الناس ، وكان من بين هذه الرموز سيف رولان المسمّى « دوريندال » والذي كانت له قدسية كبيرة ، إذ كان يعلق به سنّ من أسنان بطرس الرسول ونقطة من دم القديس بازيل وشعرة من رأس القديس دنيس وقطعة من ثوب العذراء مريم . كل هذا قد تجمع في سيفه الذي حمله معه إلى الأرض المقدسة ! وكانت أهمية مثل هذه المخلفات الدينية وقتذاك ذات أثر بالغ ، لذا كانت النسجية تحمل ما يشير إلى أن استيلاء هارولد على الحكم كان غدرا ونكثا بالعهد بعد أن أقسم يمين الولاء على صندوقى المختّات المقدسة بكاتدرائية بايووما وفي بوعده . ومما يدل على عظم شأن مثل هذا القسم ما كان من غزو وليام النورماندى لإنجلترا لحنث هارولد بالعهد الذي أخذه على نفسه

وكان شعار رولان وأوليڤر وكذا شعار وليام وأودوينتظم عبارات : « روحى الله وحياتى للملك وشرفى لنفسى ، ثم أضيفت إليه عبارة رابعة فيما بعد هى : « وقلبى للمرأة » . ومن الغريب أن أفكار رولان وهو يلفظ آخر أنفاسه لم تدر إلا حول أسرته وذرائه ومليكه شارلمان ووطنه وأرض فرنسا الغالية وسيفه المدعو دوريندال دون ذكر للكنيسة أو للمسيحية أو لخطيئته ليدى أود Aude ، وهو إغفال له مغزاه . وكان أوليڤر قد لام رولان لنزقه حين أغفل أن يطلب النجدة في وقتها ، فأقسم ممسكا بلحيته أن يحول بينه وبين الزواج بأخته أود . ولم يكن هذا مما يتفق وأسلوب العصر ، إذ كان فيما فعل لا يستمل من دستور « الحب الرفيع » Courtly love وإنما كان يستمل مما يستمتع به البارون الإقطاعى فيقضى في أمر قريباته من النساء كما يقضى في أرضه ، يهب من يشاء ويحرم من يشاء . وبعد عودة شارل إلى فرنسا تساءلت أود التعسة عن مصير خطيبها فأبلغها الملك بمصرعه ، ولكى يعوضها عما فقدت عرض عليها الزواج من ابنه لويس فما لبثت أن أسلمت الروح عند قدميه . وسواء أكانت قد قضت نجبتها حزنا على خطيبها رولان أو لطلب شارلمان الذى ينافى الذوق فكلا الأمرين مظنة حدس وتخمين . وعلى حين لم تتركس الملحمة لذكر هذه السيدة أكثر من إثني عشر سطرا من بين أربعة آلاف سطر تقريبا ، لم تكن ثمة قصيدة أو ملحمة بعد الحملة الصليبية الأولى تبلغ هذه المرتبة البطولية دون أن تساندها بطله .

والأمر الغريب أنه على حين كان للملكة زوجة مارسيلًا فى الجانب الإسلامى دور له شأنه فى سياسة الدولة فى ظل عجز زوجها ، لم نشهد امرأة تحظى بمثل هذه المنزلة فى الجانب المسيحى . كذلك لم يرد فى النسجية اسم امرأة إلا فى ثنايا عبارة غامضة هى : « حيث يوجد القس والفجيا Aelfgyva » والراجح أن هذه العبارة قد طُرزت لتبرير سرد قصة غزو بريتانى المتواضعة . وإذا كانت هناك قلة من الشخصيات النسائية قد ظهرت على حواف النسجية أو بجوار إدوارد القس وهو على فراش الموت فلم يكن لأى واحدة منهن شأن

ما . وعلى هذا النحو اتسمت كل من الملحمة والنسجية بالجرأة والغلظة والتقريرية في حين فاض شعر الفترة القوطية وفنها بعد رقة وعذوبة ورمزية . فبينما قاتل رولان ونظراؤه - في النسجية - في سبيل الملك والوطن ، نرى أبطال الفروسية في العصر القوطي يقاتلون في سبيل نظرة إعجاب من عينين زرقاوين أو لمحة خاطفة لبسمة من شفاة حلوة أو لبثلات ذائبة من وردة سقطت من يد إحدى السيدات . ففي حالة النسجية والملحمة كان التعبير عن طريق ما هو واقعي ملموس أكثر مما هو مجرد محسوس ، كما كان يهتم بالمضمون أكثر من الشكل وبالسرد أكثر من البناء . وعلى الرغم من ذلك فثمة عناصر شكلية تستحق التنويه ، فنلاحظ في التكوين الشامل لكل من الملحمة والنسجية تقسيما ثلاثيا ، إذ كان التثليث سائدا بصورة أو بأخرى في التركيب الفني لكثير من فنون القرون الوسطى ؛ فيتناول القسم الأول في كليهما غدر الصديق الذي يحالف الخصم ، وكان هو جانيلون Ganelon في حالة الملحمة وهارولد في حالة النسجية . وفي كليهما تنشب معركة صغيرة قبل الحدث الكبير ؛ ففي حالة الملحمة كانت مناوشة حرس المؤخرة في رونسيقالس هي التي فجرت المأساة ، وفي النسجية المطرزة كانت هي حملة بريتانى التي حظيت بالنجاح . ويصور القسم الأخير في كلتا الحالتين مشهد معركة نهائية يقذف فيها كل جانب باحتياطيه .

ونلاحظ أيضا أن رواية القصة في كلتا الحالتين لا تثقلها الزخارف الفنية المرئية أو الزخارف الأدبية ، وعلى حين تأتى الأفعال في المرتبة الأولى قبل الشكل الشعري في الملحمة نجد أن العنصر السردى في نسجية بايو يحتل المرتبة الأولى قبل التفاصيل الزخرفية ، وأن لكل جزء من أجزاء النسجية أثرا مباشرا على القصة نفسها ، كما أن الأحداث في الملحمة مباشرة حتى لا تكاد الأربعة آلاف بيت تتضمن أية صورة بلاغية . وفي كل حالة نجد السمائل والصفات محددة بوضوح ، فنرى الإنجليز بشواربهم والنورمان حليقي الذقون ، كما نرى الملوك دائما عظماء أجلاء في الملحمة سواء أكانوا في جانب الفرنجة أم في جانب العرب ، والفرسان شجعانا في كلا الجانبين . كذلك الحال في منحوتات تلك الحقبة ، فنرى الملوك دائما مكللى الهامات بتيجانهم حتى وهم نيام في فراشهم ، كما يبدو الرسل حفاة الأقدام وهلم جرا . أما الأشجار الغريبة غير الواقعية المطرزة فوق النسجية فتنبثق مباشرة من تصاوير المخطوطات لا من الطبيعة وكانت وظيفتها في النسجية الدلالة على أن الحدث يقع في الخارج ، أو كانت وسيلة لفصل مشهد عن آخر . أما في الملحمة فنجد رولان عندما يستلقى مستريحا يركن إلى ظل شجرة صنوبر على حين كان خصمه إذا ما استلقى مستريحا يركن إلى ظل شجرة زيتون .

ولم يكن التماثل موضع عناية كبيرة ، فقد صيغت أبيات الملحمة صياغة خشنة ، وكذلك كانت المساحات المتاحة للمشاهد الفردية في نسجية بايو ، وكذا حجم أطر المدخل المعقود archivolt حول حشوة العقد Tympanum بفيزلای ، والارتفاعات غير المتراصفة في عقود الكاتدرائية الرومانسكية غير متماثلة ومتفاوتة النسب . وهكذا يتبين لنا سواء في ملحمة رولان أو في نسجية بايو أو في كنيسة سانت إتيان أو في برج لندن أن التفاصيل ظلت في مرحلة البداية الخشنة التي لم يصقلها التطور بعد ، ولا غرو فلقد كانت فترة تكوين وبناء وتجربة وسعى نحو وسائل تعبير جديدة أكثر مما كانت فترة تبلور وتعبر مصقول وتسام نحو الذرى . ففي ميدان العمارة كان التعبير محدودا بالإمكانات الإنشائية ، وكانت هذه المحدودية هي التي تُضفى على التعبير صفة المباشرة والقوة بخلاف ما إذا كان نطاق إمكانات الإنشاء متسعا بما يجعل مجال الاختيار أمام الفنان رحبا والنماذج التي ينتقيها متنوعة . كما أن الاهتمام في النسجية بتصوير القلاع والتحصينات والمباني الصرحية مثل كنيسة وستمنستر بلندن وكنيسة جبل سان ميشيل بشمال فرنسا توحى

بعالم يسيطر عليه البناء وعصر زاهر بالأعمال المعمارية . ولم تكن صورة العالم النورماندى كما بدت فى الفنون المختلفة صورة معقدة ، فتاريخ هؤلاء المغامرين الذين كان لهم حظ كبير من الفكر والحدق لا يحيط به غموض ، فلقد وصلوا ركبهم بركب الحضارة فاطرحوا لغتهم الأم الجامدة وأخذوا بزمam اللغة الفرنسية المتحضرة ولقنوا الكثير من المبادئ الخلقية والفنون المعمارية ولا سيما فنون دير كلوفى .

والدليل على وضوح هؤلاء القوم هو أن ملحمتهم المصورة لم تُرو كما هى الحال فى الأغاني الفرنسية القديمة باستحضار طيف شارلمان وفرضه فرضاً على مشهد معاصر ، وإنما حددت النسجية بوضوح الشخص المراد تصويره والزمان والمكان الذى جرى فيه الحدث والسبب الذى أدى إليه مدعمة ذلك كله بالأسماء والتواريخ والأماكن ، ومهما كانت قيمة ما يُنجزون فقد كانوا يُضفون عليه ما تميزوا به من عزم وإصرار وطاقه بلا حدود . ونجد كافة الأفكار المتفرقة لعالم النورمان محتواة فى فكرة الإقطاع المركزية الشاملة ، فلقد كان مجتمعهم مجتمعاً يقوم على الوحدة العامة ، النظرة فيه للمجموع لا للفرد ، فجهود الفرد مهما بلغ راجع إلى المجموع ، وليس ثمة وجود ذاتى للفرد اللهم إلا علاقاته بالأمراء والرؤساء والمرءوسين ، وكان بنیان المجتمع أشبه ما يكون بتنظيم الجيش ومراتبه ، يأتمر المرءوس بأمر الرئيس . وكانت المبادئ الخلقية بينهم أساسها الطاعة العمياء ، فلقد كان نظامهم إقطاعياً صارماً ، تدين فيه كل طبقة بالولاء للطبقة التى تعلوها والتى تستمد منها السلطة . وهكذا كان الأمر مع الأمراء الذين كانوا يدينون بالولاء للملك والامبراطور والبابا ، الذين يستمدون بدورهم سلطاتهم جميعاً من الله الذى يهبهم جميعاً ملك الأرض ليكون بين أيديهم إقطاعاً . وما أكثر ما قَدّم المؤرخون شارلمان وأمراءه الإثنى عشر على أنهم الصورة الإقطاعية والنظراء الدنيويون للمسيح ورسله الإثنى عشر ، فالرسل هم أتباع المسيح ، والمسيح نفسه تابع للإله الأب ، والفضائل المتعارف عليها هى الإيمان والشجاعة والولاء الأعمى للأمير والرئيس ، وأى خروج على هذا القانون يُعد خيانة يُقضى عليها بالعزل والقمع ، وأى مروق أو تمرد أو عصيان يتحدد مصيره فى ساحة الوغى حيث يهب الله النصر للجانب الذى يناصره . على أن الملحمة كانت حريصة كل الحرص على خلع مظاهر التكريم على الأعداء كذلك ، فما كان من المقبول اجتماعياً أن يتصدى الأمراء لمقاتلة رجال لا تكون سلالتهم كريمة ومرموقة ، فلم تظهر سواء فى الملحمة أو النسجية أية شخصية أدنى من رتبة الأمير

هكذا نجد أن خشونة رجل الأفعال التى اتسم بها وليام النورماندى فى نسجية بايو متوائمة مع الكلمات الأحادية المقطع فى أنشودة ملحمة رولان الموحية بالطابع الحربى . ففى إثر الفعل يكون رد الفعل ، وينثنى عجز البيت الشعرى على صدره ، والغرزة تلى الغرزة ، والصورة تتلو الصورة ، والحجر يعلو الحجر ، ويشمخ هذا وذاك صوب الشخصية العظمى التى تشدو بأمجادها الملحمية البطولية ، وتصور مآثرها النسجية المطرزة ، ويشير إلى شموخها البرج النحيل الذى يعلو بناء نورماندياً صريحاً متجانس الأقسام عملاق المقاييس .

الفصل الثالث

الطراز القوطي

دويلة جزيرة فرنسا كاتدرائية نُوتردام دِه پاری

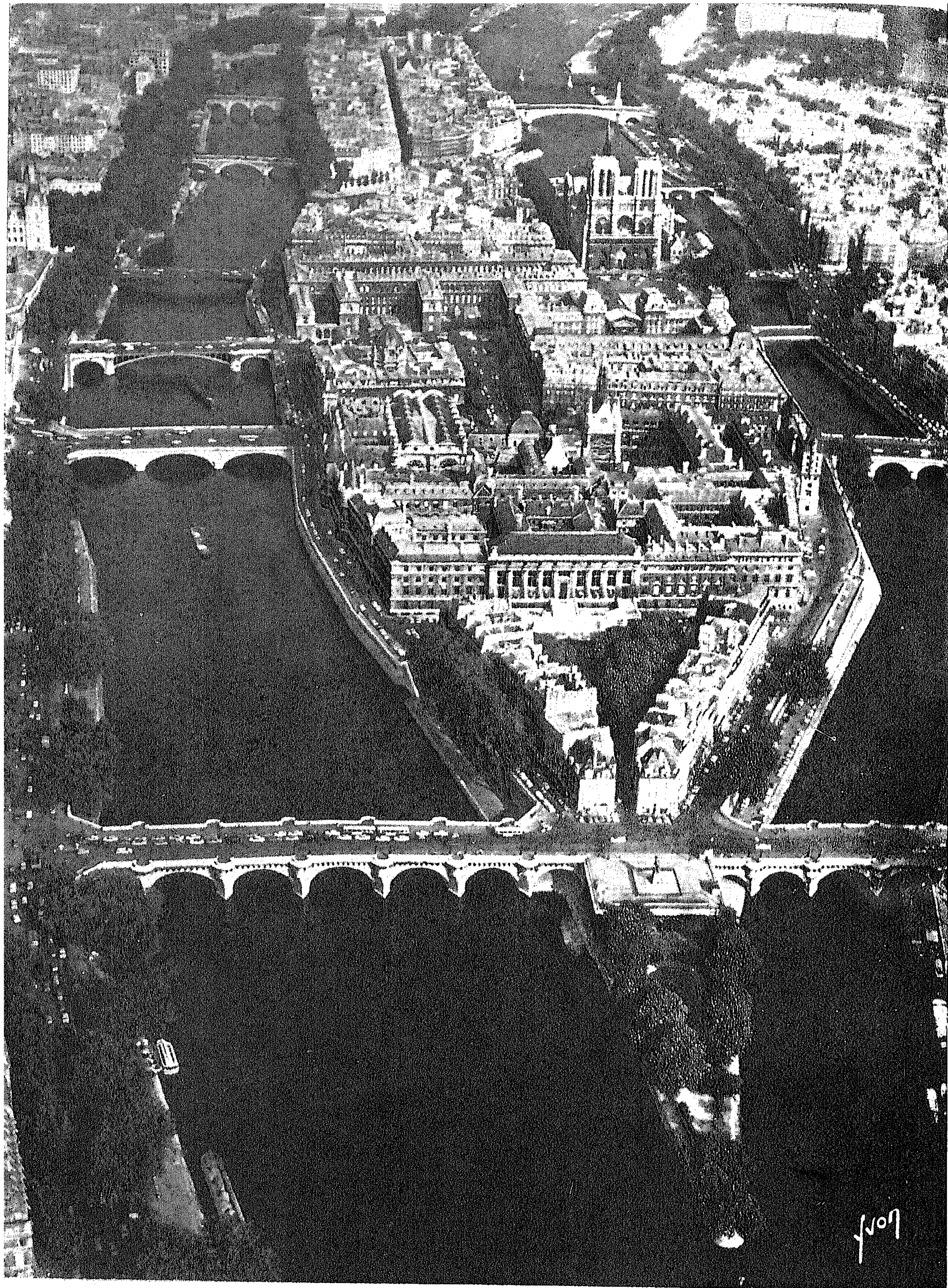
كان شمال أوربا في أواخر القرن الثاني عشر ومستهل الثالث عشر مجرد حقول ريفية فسيحة تتناثر عبرها بضع قلاع وأديرة وقرى ، على حين ازدهرت على سواحل البحر المتوسط مراكز حضارية في كل من أثينا والإسكندرية وأنطاكية والقسطنطينية وروما . ولم يشهد شمال جبال الألب قيام مدينة حقيقية إلا حين شرع فيليب أوغسطس ملك فرنسا في خاتمة القرن الثاني عشر في إعداد باريس لتكون عاصمة لبلاده ، فشيّد من حولها الأسوار ورصف بعض طرقاتها بالحجارة ، وواصل خلفاؤه من بعده إتمام الرسالة ، ولا سيما لويس التاسع ، إلى أن غدت باريس في نهاية القرن الثالث عشر عاصمة مملكة متنامية يحقّ لها أن تزدهر بأهميتها لا سيما بعد تشييد كاتدرائية نوتردام وإنشاء جامعة باريس التي ذاعت شهرتها منذ قام أبيلار وألبرتوس ماجنوس وتوما الأكويني وبونا فنتورا بالتدريس فيها ، كما ازدهرت التجارة التي تكفل العيش الكريم لسكان باريس الذين تجاوز عددهم وقتذاك مائة وخمسين ألف نسمة .

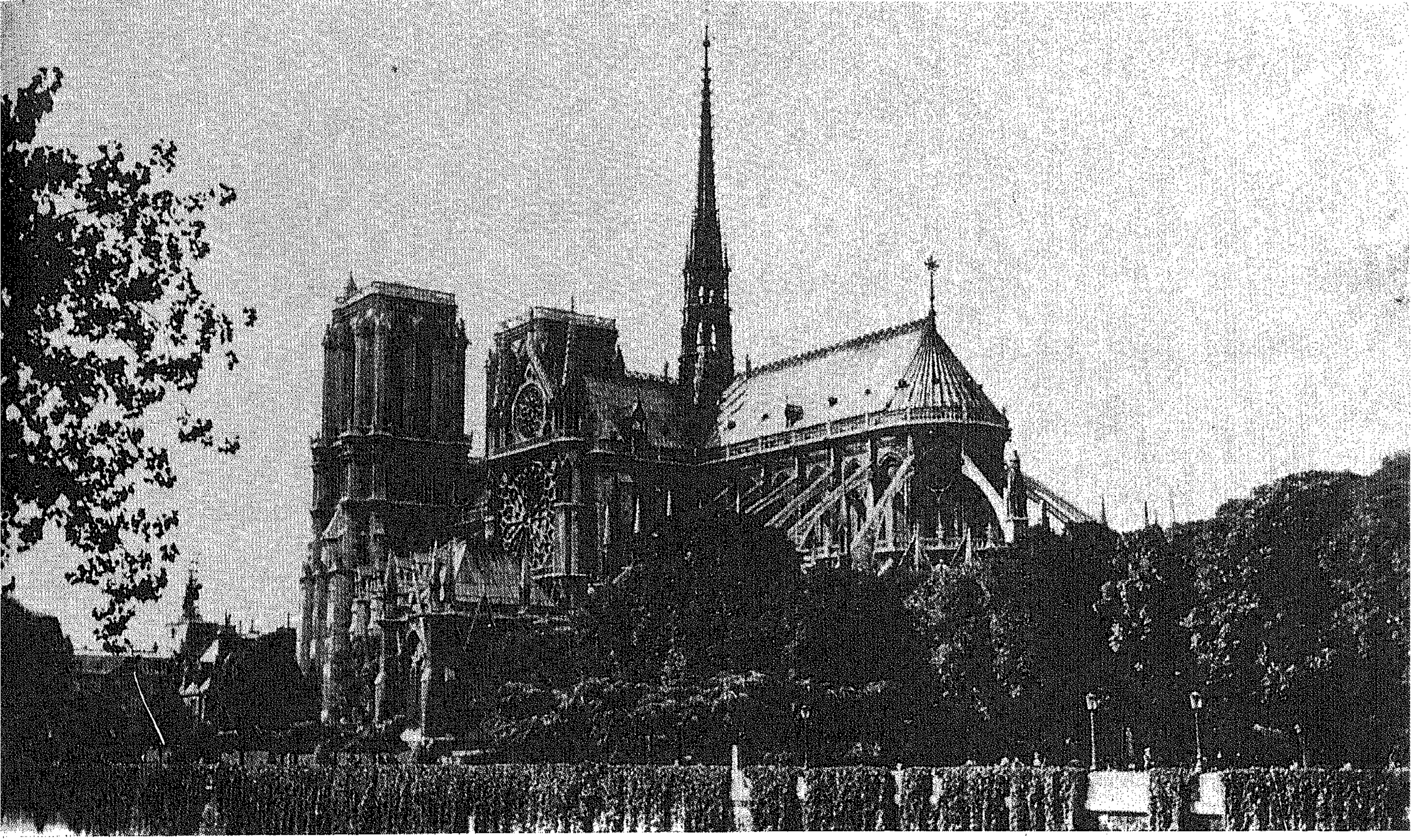
على أن باريس لم تنفرد وحدها بهذا النموّ ، بل شاركتها مراكز أخرى في شمال أوربا في هذا النموّ وإن كان أبطأ إيقاعا . فعلى مدى قرن كامل كانت المدن تناضل الواحدة تلو الأخرى باعتبارها وحدات اجتماعية مستقلة للإفلات من سطوة النظام الإقطاعي ، وبدأت المؤلفات الأدبية تذكر أسماء بعض هذه المدن الناهضة مصحوبة بما اشتهرت به كل منها ، مثل « جنت » بمبانيها التي تحتل الأبراج الصغيرة زواياها و« ليل » بنسيجها الرائع و« تور » بغلالها الوفيرة ، وكيف كانت لجميعها علاقات تجارية مع البلدان النائية . وكان يمكن أن تظل حياة المدن الفرنسية في القرون الوسطى في طيّ الكتمان باستثناء ما جاء عنها في تلك المراجع القليلة لو لم توجد تلك الوثائق المثرية التي حفظتها لنا قلاع أمراء الإقطاع والأديرة ، وفوق ذلك كله الكاتدرائيات الباقية على مر الزمن . ويتمثل النموذج الأصلي للكاتدرائية القوطية في كنيسة سان دُني على أطراف باريس حيث كان ديرها المشمول برعاية ملوك فرنسا هو المكان التقليدي لاحتواء رفاتهم . وكان

سوجيه Suger كبير أساقفة هذا الدير في حوالى منتصف القرن الثانى عشر رجلا متعدّد المواهب غامض الأصل ، وإذ كان موضع ثقة اثنين من ملوك فرنسا فقد حكم المملكة وصيّاً طوال فترة اشتراك لويس السابع فى الحروب الصليبية ، وأخذ على عاتقه أيامها إعادة بناء كنيسة الدير ، وقد استطاع بمكانته وبمركزه المرموق أن يجنّد أمهر الصنّاع فى المملكة ، كما أتاح كنيسته لقاء خصبا بين كافة الآراء التى كانت ما تزال موضع التجربة والاختبار ، والتى أعان الزمن كبار المعمارين الرومانسكيين فى إثبات سلامتها . وقد توجّه فى عام ١١٣٠ وفكرة هذا البناء تداعب مخيلته إلى دير كلونى حيث أقام فترة طويلة تعلّم فيها الكثير دون شك وهو يُعدّ العدّة ويخطّط لبنى الكنيسة الجديدة . ولحسن الحظ أن حماس سوجيه لمشروعه دفعه إلى الكتابة عنه باستفاضة ، وعُدّ كتابه مصدرا ثرا للمعلومات عن الفكر المعماري فى عصره ، إذ تدلّ تعليقاته حول إيقونوغرافية نوافذ الكنيسة ومنحوتاتها على مشاركته الفعلية فى المشروع ، غير أنه لم يورد ذكر اسم المهندس الذى قام بتنفيذ هذا المبنى . ولم تكتسب كنيسته أهميتها لما انتظمت من تجديدات بقدر ما اكتسبتها من التكامل الموفّق الذى تحقّق بين العناصر الرومانسكية اللاحقة مثل العقد المدبّب والقبو المتقاطع والأكتاف الساندة . ولا نزاع فى أن جملة من الكنائس الرومانسكية اللاحقة التى انتهجت نهج دير كلونى قد استخدمت هذه العناصر فى حالات متفرّقة ، غير أنه لم يحدث قط أن تجمّعت كلها فى نظام إنشائى متّسق مثلما حدث فى سان دني . وقد ضمن لسوجيه شيوع أفكاره على أوسع نطاق مركزه فى البلاط الفرنسى وقرب كنيسته من باريس كعاصمة لجزيرة فرنسا ، فغدّت كنيسته مثالا يحتذى حتى أصبحت سان دني نموذجا للكاتدرائيات القوطية التى كانت تشيّد فى المنطقة .

هكذا كانت دويلة جزيرة فرنسا Ile de France المكان الذى نبع منه الطراز القوطى والذى استغرق تطوّره الفترة ما بين عام ١١٥٠ و ١٣٠٠ . ويُطلق هذا الاسم على تلك الرقعة التى كانت تضمّ الأراضى الخاضعة مباشرة لملك فرنسا حول باريس فى مقابل الأقاليم الفرنسية الأخرى الخاضعة لسيطرة أمراء الإقطاع المتعدّدين . وشيئا فشيئا أخذت هذه المنطقة فى النمو على مرّ السنين سواء عن طريق الوراثة أو المصاهرة أو الغزو أو الشراء حتى تكونت نواة الأمة الفرنسية داخل باريس التى باتت مركز دائرة تنطلق منها إشعاعات متجهة صوب أميان و رانس وبورج وشارتر ، وكلها مدن ذات كاتدرائيات قوطية الطراز (لوحات ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤) .

وعلى العكس من كنيسة الدير كان لا مناص من نشأة الكاتدرائية القوطية فى منطقة عامرة بالسكان تقع تحت ولاية أسقف يتخذ من مبناها مقرّه الرسمى ، فيتحقّق بذلك معنى لفظة « كاتدرا » وهو كرسى الأسقف أو عرشه — كما قدمت — ومن ثم لم يكن من الممكن أن تنشأ كاتدرائية فى موقع مهجور مثلما تنشأ كنيسة الدير ، فهى فى حاجة لمدينة تستطيع التحليق فوق أسقف مبانيها المسنّمة المتجمّعة حولها . فعلى حين يقف السطح الخارجى لكنيسة الدير الرومانسكى العارى من الزخارف سدّا يحول بين الكنيسة والناس ، تثير المنحوتات الخلاّبة الأسرة التى تزين السطح الخارجى للكاتدرائية اهتمام الناس وتحفزهم على الاختلاف إليها . وعلى حين كانت كنيسة الدير هى مركز حياة الرهبنة والتقشف يكمن ثراؤها فى داخلها المعتم ، تطلّ زخارف الكاتدرائية الرائعة على مساكن الناس من حولها . هذا إلى أن أبراج الكاتدرائية القوطية السامقة تقتضى مساحة كافية تنطلق منها وفراغا مناسبا تلقى عليه ظلالها ، بينما تقوم الأبراج المستدقة بهداية المسافرين إلى موقعها ، كما تفوّد خطى المزارعين المكدودين فى طريق عودتهم من حقولهم إلى

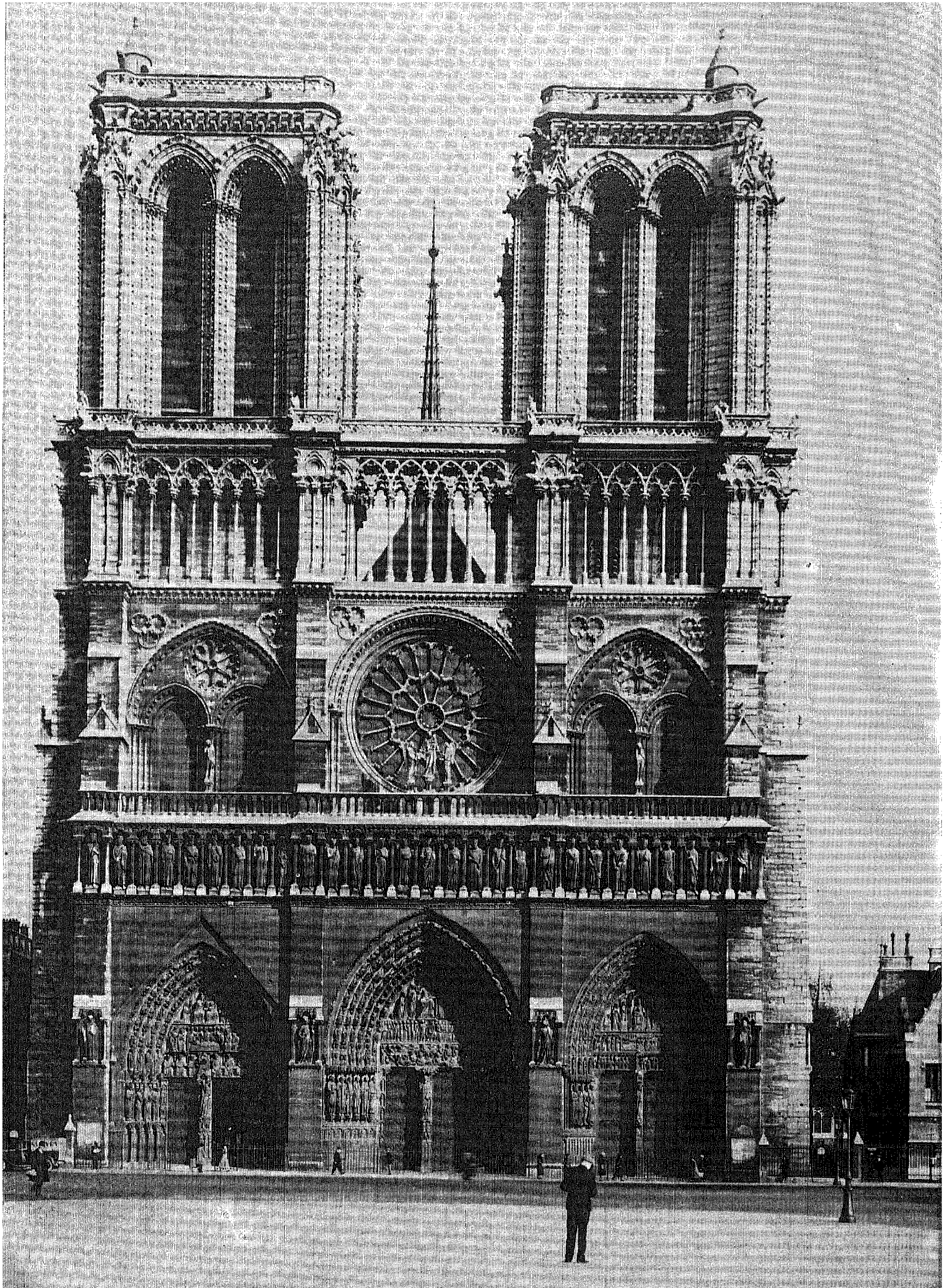




لوحة ٨٢ ، ٨٣ ، كاتدرائية نوتردام ده پاری .

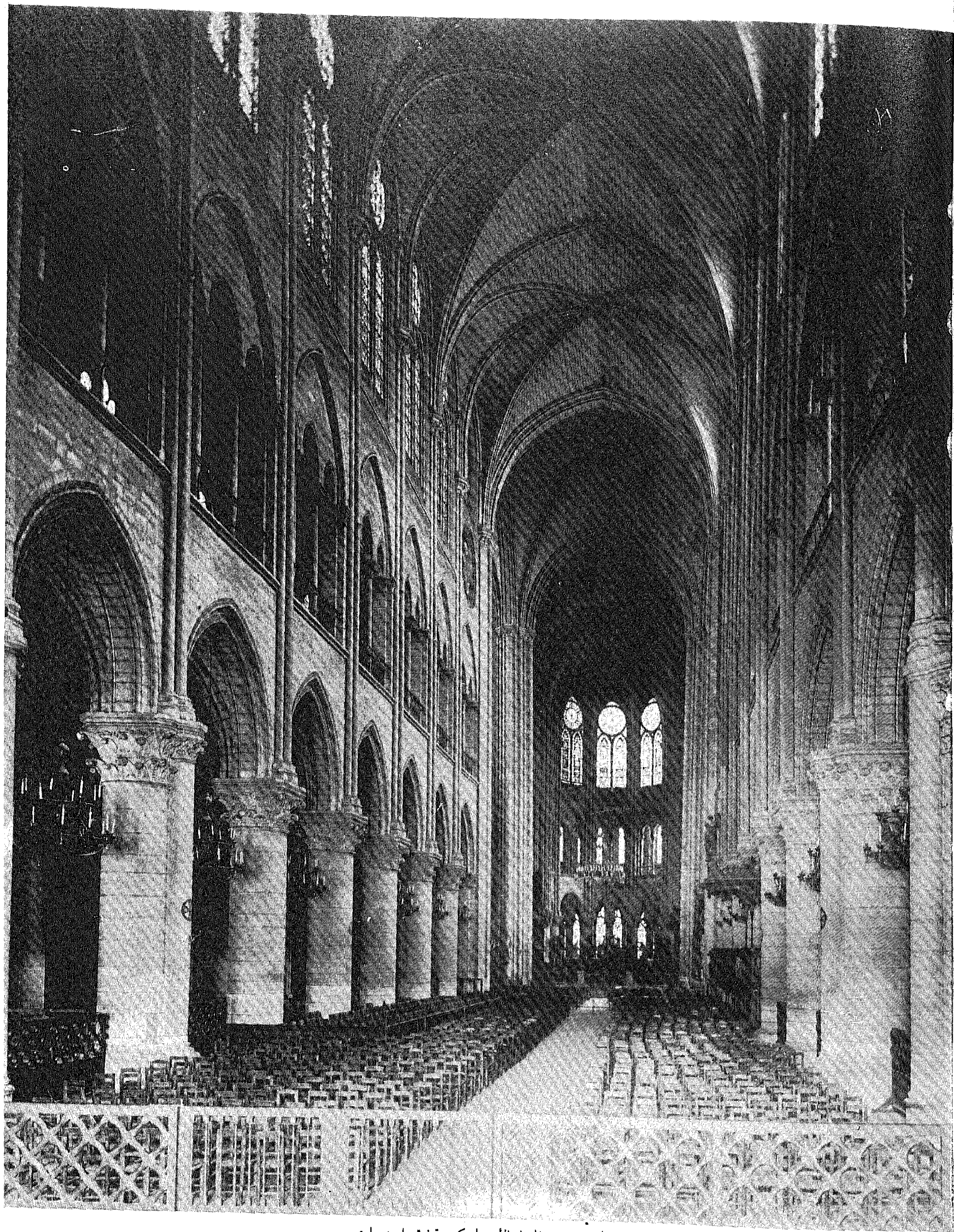
ديارهم ، وتدق أجراسها لا لضبط مواقيت مجتمع محدود من الرهبان وإنما مجتمع مدينة بأسرها وما يكتنفها من قرى وديساكر ، ولا لدعوة الجماهير إلى الصلاة فحسب بل لتعلن مناسبات الزفاف والحداد ومواقيت الشروع في العمل والإخلاء إلى الراحة .

والكاتدرائية بلا نزاع هي مركز ديني قبل كل شيء ، ولكن في زمن كانت الأمور الدينية والدنيوية شديدة الارتباط غدا تحديد الخط الفاصل بينهما متعذرا ، فلم يعد مجازها العريض الأوسط مكان احتشاد جمهور المصلين فحسب بل بات يُستخدم أيضا مقرا لاجتماع الأهالي لمناقشة المسئولين في شئون مدينتهم . كانت الكاتدرائية بمثابة متحف حي للمدينة ، فلم تكن الزخارف الوفيرة التي تغشيها قاصرة على رواية قصة المسيحية فحسب ، بل كانت تنطوي أيضا على رواية تاريخ المدينة وأنشطة سكانها . كذلك لم تكن إيقونوغرافية الكاتدرائية المكرسة عادة للسيدة العذراء تقتصر على الموضوعات الدينية فحسب ، فلقد كانت السيدة العذراء أيضا هي راغية « الفنون السبعة » ، ومن ثم غدت الكاتدرائية أشبه ما تكون بدائرة معارف مرئية تغترف موضوعاتها من شتى فروع المعرفة الإنسانية . ولم يعد المنبر مكانا للوعظ فحسب بل أيضا منصة للمحاضرات والتثقيف . وعلى حين كان « الهيكل » Altar هو المسرح الذي تقدم فوقه الطقوس والشعائر الدينية ، استُخدم دَرَج المدخل المهيّب Portal منصة لتقديم مسرحيات آلام



المسيح Passion plaus* ، وغدت أبهاء المداخل Porches ساحة يؤدي المنشدون الجائلون والمشعوذون والحواة فوقها أدوارهم للترفيه عن الجماهير. ولم تكن التماثيل الحجرية ولوحات الزجاج المعشق الملون مجرد تجسيد مصوّر لما يُلقَى من عظات وعبر فحسب بل كانت أيضًا معارض فنية تستثير الخيال. ولم يقتصر دور ردهة المرتلين Choir على كونها المكان الذي تؤدي فيه جوقة الإنشاد أورادها بل استخدمت أيضًا قاعة لعزف موسيقى الموتيت البوليفونية والأداء الأوبرالي للدراما الدينية .

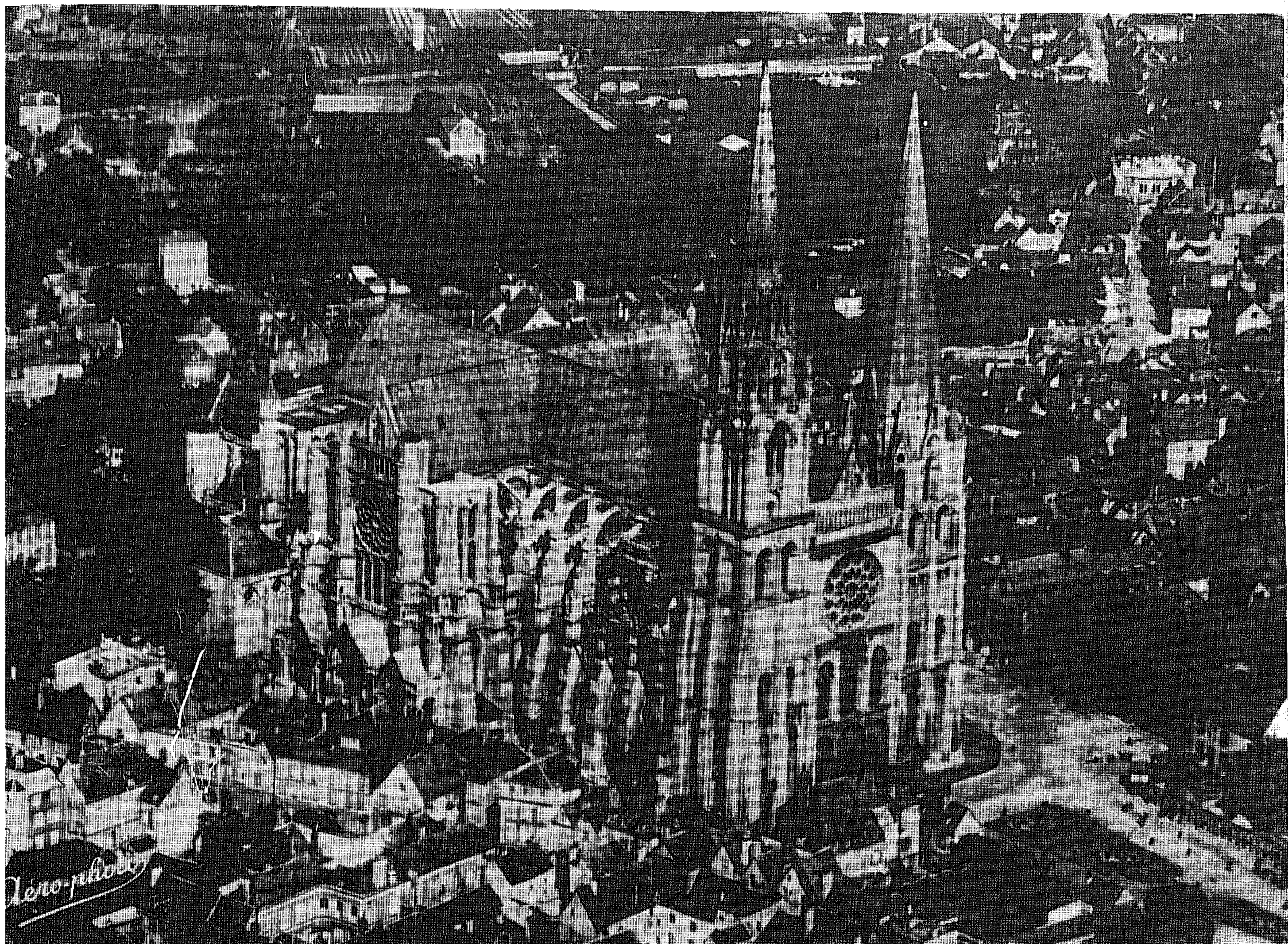
(*) Passion ploy مسرحية آلام المسيح . دراما دينية نشأت في أوروبا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام التي عاناها السيد المسيح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات . وكانت هذه المسرحية في مبدأ الأمر عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكتملة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضوعات . وفي هذه المرحلة المبكرة كانت التلاوة تجري باللاتينية ، غير أن استخدام اللغة المحلية في النصوص الشاعرية التكميلية أفضى إلى ظهور تمثيلات محلية أقدم ما بقي منها باللغة الألمانية . على أن أشهر العروض الباقية حتى الآن هي ما تقدمه بلدة أوبرا مرجاو في الألب البافارية بألمانيا مرة كل عشر سنوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مرّات ثلاث بسبب الحرب . وكان أهل هذه البلدة قد نذروا تقديم هذه المسرحية إذا انزاح عنهم وباء الطاعون . ويشترك أهل البلدة لا الممثلون المحترفون في تقديم مسرحية آلام المسيح من تمثيل وإنشاد في جوقة الغناء . وتنظم مسرحية أوبرا مرجاو ثمانية عشر فصلا تستغرق يومًا كاملاً في أدائها [م.م.م. ث] .



لوحه ٨٤ . المجاز الأوسط بكنيسة نوتردام ده پاری .

كاتدرائية شارتر

وعلى العكس من باريس لم تكن شارتر (لوحة ٨٥) مركزا تجاريا بل أسقفية متواضعة وسط منطقة ريفية بعيدة عن الطرق المعروفة ، تستمد أهميتها من كنيسة العذراء الموجودة بها . ولم تكن كاتدرائيتها - هي وغيرها خلال القرون الوسطى - هي المركز الروحي لسكانها فحسب بل كانت أيضا المركز الجغرافي لها . كانت واجهتها الغربية تحدّد الجانب الآخر من ساحة السوق التي يتجمّع فيها الأهالي عادة ، على حين يقع ظلّها الضخم على المباني الأخرى التابعة للكاتدرائية والمتاخمة لها ، وأهمها قصر كبير الأساقفة ومدرسة الكاتدرائية والدير ونُزل المسافرين وملجأ الفقراء . ومن فوق هذه المباني تحلّق الكاتدرائية التي تجتذب الأنظار من كل اتجاه . وعلى مدار السنة كانت شارتر تحتفل بالمناسبات الدينية المتعاقبة التي يتبوّؤها جميعا عيد السيدة العذراء حيث يتجمهر آلاف الحجاج الوافدين . ومن ساحة السوق تتفرّع الشوارع الضيقة التي تضم بيوت السكان وحواليت التجار والعمال من قصّابين وخبّازين وصانعي الشموع وغيرهم . وكان أهل كل حرفة يعيشون متجمّعين في شارع واحد ، وهم الذين أسهمت نقاباتهم وطوائفهم بإنجازاتهم ومنتجاتهم في تشييد الكاتدرائية ، يزودونها بالمنحوتات ونوافذ الزجاج المعشّق وغيرها على نحو ما سيجيء تفصيلا ، كما كانوا يأخذون على عواتقهم بعض الالتزامات الدائمة مثل تزويد الهيكل بالشموع وتوفير خبز طقوس تناول القربان المقدس . وبهذا كانت الكاتدرائية نفسها محصّلة جهد مشترك للنحاتين والبنّائين والنجارين وصيّاغ المعادن الذين وهبوا الكاتدرائية جلّ وقتهم ومهاراتهم وجهودهم . ومن هنا كانت الكاتدرائية هي أعظم إنجاز يمكن أن يقدّمه سكان مدينة ما وأهل الحرف فيها بوصفها أثرا شامخا جليلا يزهو به مجتمعا ويختال ، ولا غرو فقد كانت أهمية المدن تقاس بحجم كاتدرائياتها وعراقة الذخائر الدينية والمخلفات المقدسة التي تحتفظ بها . وكانت ثمة منافسة بين المدن بعضها البعض في نظام التقبية ، فبينما

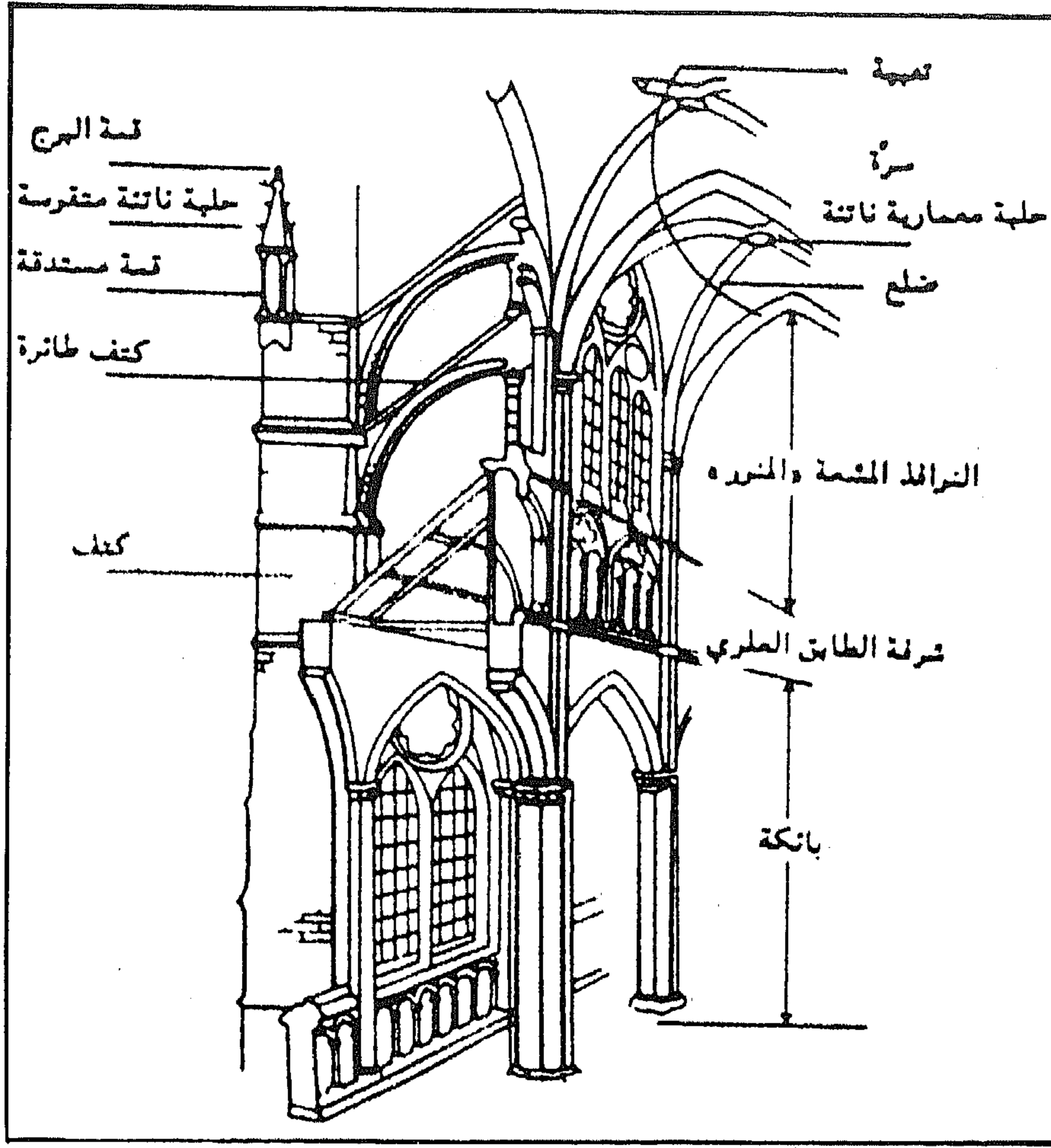


لوحة ٨٥ . كاتدرائية شارتر . منظر من الجو .

ارتفعت كاتدرائية شارتر ٣٧,٦٠ مترا متجاوزة ارتفاع كاتدرائية باريس بمترين ، نجد أن كاتدرائية أميان قد ارتفعت ٤٤ مترا ، ثم جاءت بوقيه محاولة أن تبزّهم جميعا فأضافت أمتارا ثلاثة إلى ارتفاعها ، غير أنها جاوزت بذلك حدود الأمان فتداعت جدرانها . وكان غمّو كل من المدينة والكاتدرائية وقتذاك يمضى فى تناسق متناغم إذ كان يُنظر إلى الكاتدرائية والمبانى من حولها بوصفها جميعا وحدة متكاملة . وإذ لن يتسع المجال لاستعراض سائر الكاتدرائيات القوطية ، لذا سأجتزئ بالحديث عن كاتدرائية واحدة فحسب هى كاتدرائية نوتردام ده شارتر ، ففيها غناء .

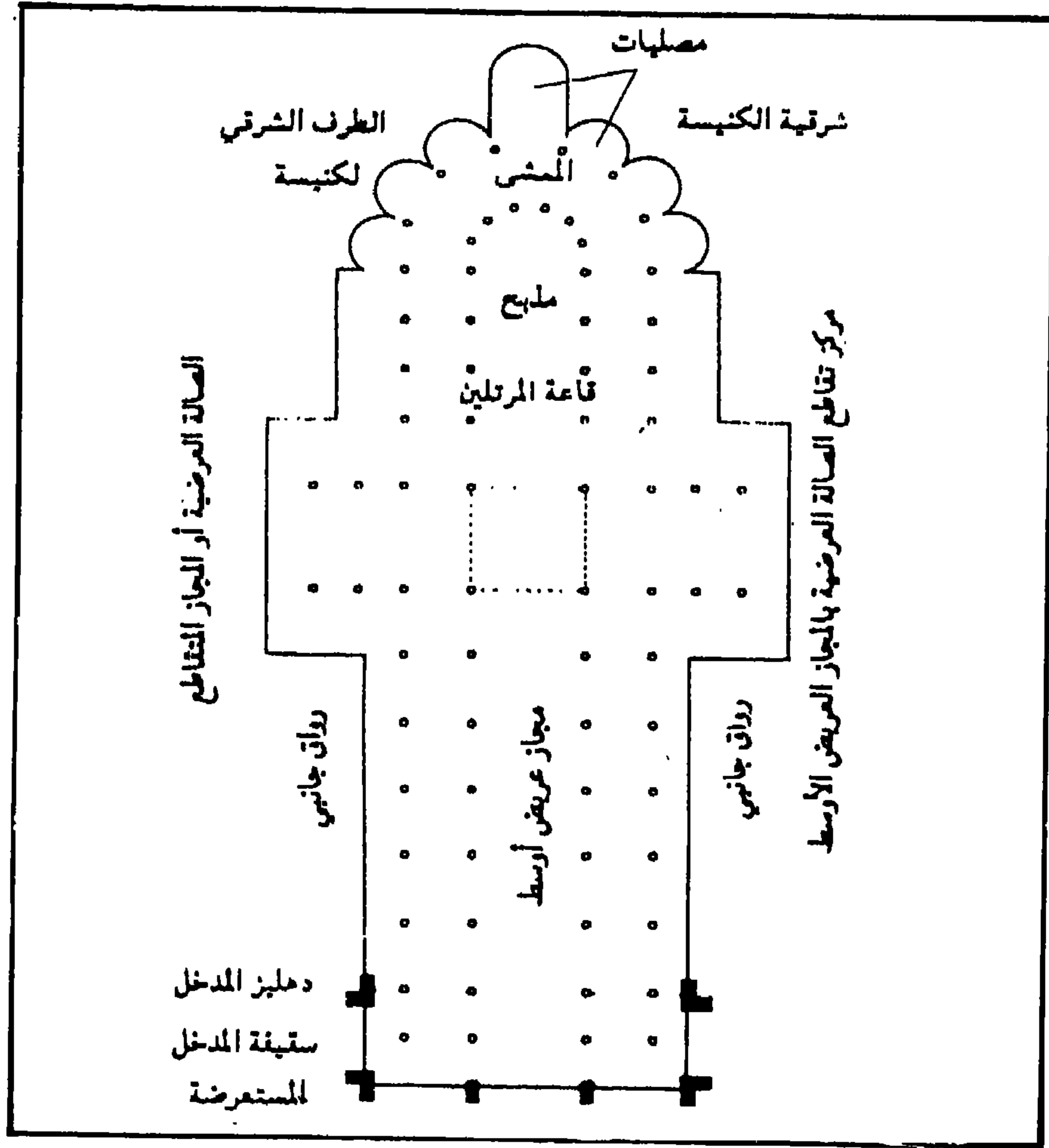
عمارة كاتدرائية شارتر

وأول ما يسترعى انتباهنا في كاتدرائية شارتر هو تلك النسب المتناسقة لواجهتها الغربية (لوحة ٨٦) ، وتزيد دهشتنا حين نعرف أن ما نشهده بكل ما يتجلى من صلابة وضخامة ليس إلا النتيجة النهائية لسلسلة طويلة من الابتكار والتطوير ، فثمة قرون أربعة تفصل ما بين الأجزاء المبكرة من هذه الكاتدرائية والأجزاء اللاحقة ، إذ شهدت هذه الفترة الطويلة نشاط التشييد في أوقات الرخاء وتباطؤه في أوقات الفقر والمسغبة . وفي مبدأ الأمر كان جزء الواجهة الذي يضم البوابة الثلاثية Triple portal (شكل ٥) والشبايك الضيقة الممتدة طولاً Lancet windows يقع على بُعد اثني عشر متراً خلف البرجين – وهما العنصران الوحيدان اللذان بقيا من الكنيسة الرومانسكية السابقة بعد حريق عام ١١٩٤ – وقد نُقل هذا الجزء في البناء القائم الآن إلى الأمام بحيث أصبح في مستوى البرجين . وصُممت النافذة الكبرى على شكل « الورد » لتشغل الفراغ الفاصل بين البرجين وتعلوها « باكية الملوك » وجمالون يغطي قمة السقف الخشبي الذي يحمي تقبة المجاز العريض الأوسط Nave (لوحة ٨٧) ويُعد الاختلاف في طراز القمتين المستدقتين Spires غير المتماثلتين أحد المظاهر الأخاذة لواجهة الكاتدرائية . أما البرجان اللذان يحملان هاتين القمتين المستدقتين وكانا جزءاً من الكنيسة القديمة فهما معاصران لهما . ويرجع تاريخ الجزء العلوي من البرج الأيمن [الجنوبي] وقمته المستدقة إلى فترة الانتهاء من إنشاء كنيسة دير كلوني ، على حين يرجع ما يماثلهما في البرج الأيسر [الشمالي] إلى تاريخ إرساء أساس بازيليك القديس بطرس بروما في مستهل القرن السادس عشر . ويكشف الفحص الدقيق عن مفارقات يسيرة مثل التضارب بين نسب « المدخل المهيّب » Portal ومقياس الواجهة ككل ، ومثل انحراف « النافذة الكبرى على شكل الورد » صوب اليمين شيئاً ، فضلاً عن الوصل المعيب بين الشرفة Gallery وباكية الملوك Arcade من فوقها وبين البرج الجنوبي . وبالرغم من هذه التباينات فإن الواجهة تعطي للوهلة الأولى الانطباع « بالوحدة » ، كما أن فراغها مقسّم تقسيماً منطقياً يوحى للمشاهد بما عليه شكل التصميم في الداخل . وتؤدي البوابات الثلاث المهيبة أفقياً نحو المجاز العريض الأوسط ، على حين يواجه البرجان الجانبيان الرواقين الجانبيين Aisles ، وتتطابق البوابات الثلاث المهيبة رأسياً مع رواق المجاز العريض الأوسط ، كما تسير الشبايك الضيقة الممتدة طولاً Lancets منسوب مستوى شرفة الطابق العلوي ذات العقود Triforium ، وتسير النافذة الوردية الشكل مستوى طابق النوافذ المشعة Clearstory ، وهكذا يحتفظ تكوين الكاتدرائية بعلاقة التكامل الرائعة بين المظهرين الداخلي والخارجي معمارياً .



شكل ٥ . الكاتدرائية القوطية .

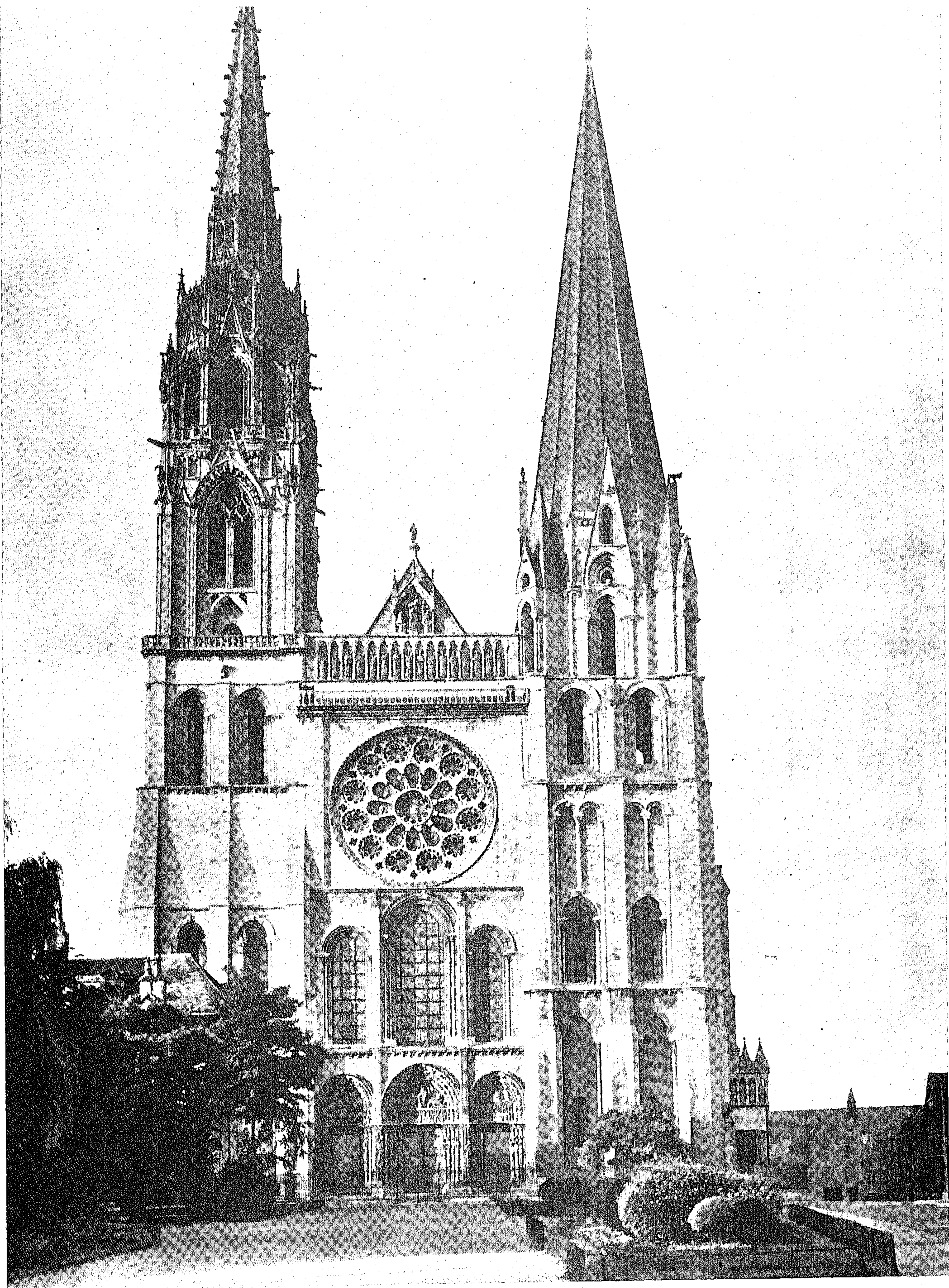
وترتفع فوق البرجين القمتان المستدقتان Tapering spires اللتان تبدوان امتداداً منطقياً وضرورياً لخطوط الأكتاف الساندة الرأسية Supporting buttresses من تحتها ، بما يجعلها أيضاً تعبيراً مناسباً للروح القوطية الطموحة . وتعدّ واجهة كاتدرائية شارتر فريدة بين أقرانها لاحتوائها على برجين اثنين ، فعلى حين تنبثق هذه القمم المستدقة من أبراج كاتدرائيات باريس وأميان وروان إلا أنها لم تكتمل قط . أما في ستراسبورج فتعلو أحد الأبراج قمة مستدقة بينما لا يظفر البرج الآخر بها . وثمة تباين يسترعى الانتباه بين البرجين في شارتر ، وهو تباين بين فكرى المعماري السابق واللاحق . فقد رأى المعماري الذي أبدع البرج الجنوبي الأقدم عهداً (لوحة ٨٨ أ، ب، ج) أن يتم الاتصال بين البرج والقمة المستدقة في يسر وبساطة بقدر الإمكان . وحقق رؤيته بإضافة طابق رابع بين القمة المستدقة وبين الطوابق الثلاثة من تحتها ، كما علت كل نافذة من النوافذ الثمانية قمتان مستدقتان منمنمتان إحداهما مرتفعة والأخرى منخفضة على التبادل . وجميعها تغطي قاعدة القمة المستدقة الرئيسية ، مضافاً الإيقاع على الحركة الرأسية . وفي الوقت نفسه تم الانتقال من الشكل المربع للبرج إلى الشكل المثلث للقمة المستدقة في دقة بارعة ، كما استمرت الخطوط المستقيمة المتجهة إلى أعلى من مستوى سطح الأرض إلى الخطوط المسنمة للقمة المستدقة التي ترتفع مائة متر وخمسة فوقها بسلاسة مذهلة . أما المعماري



الكاتدرائية القوطية

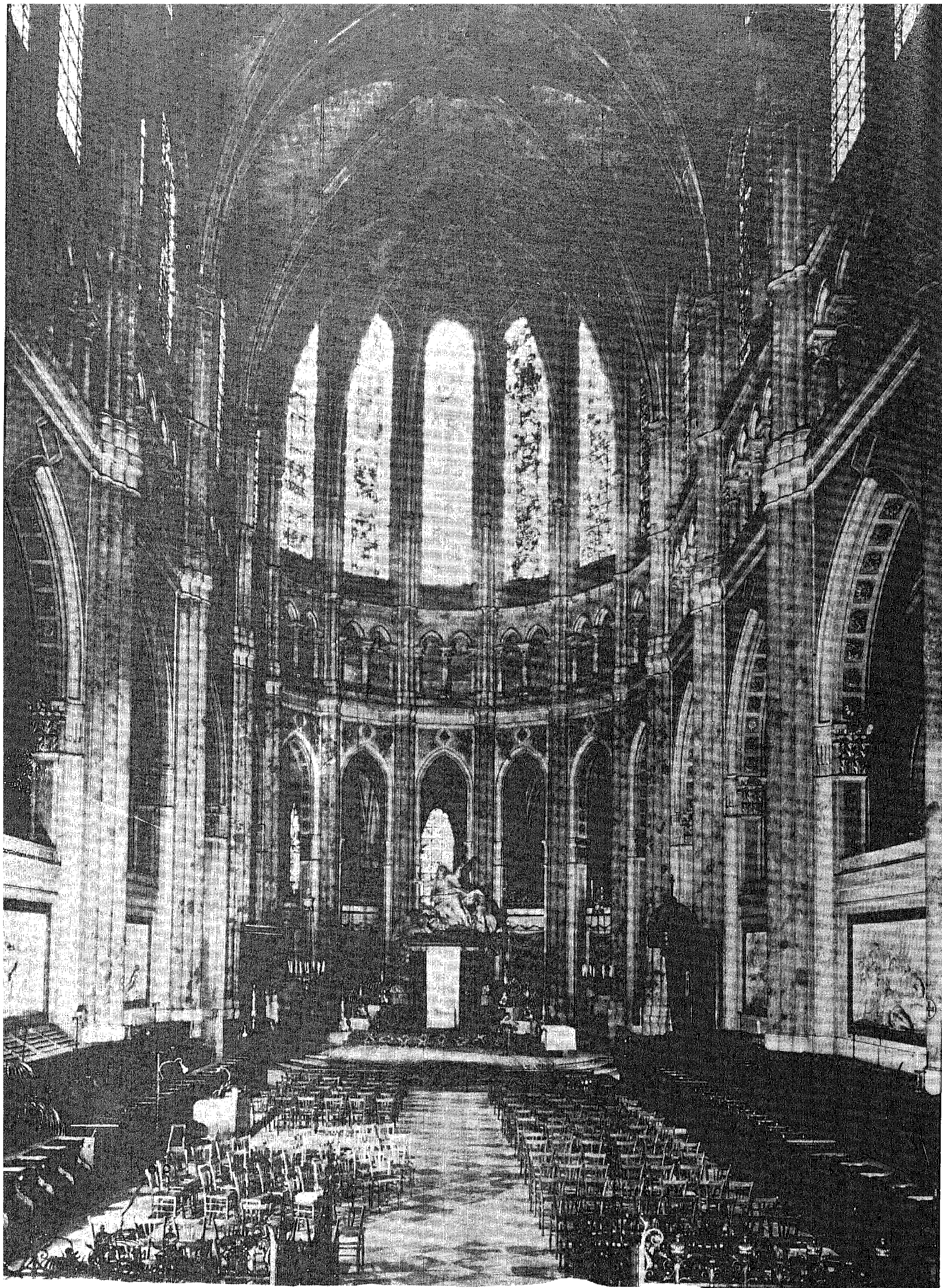
القوطى اللاحق الذى أخذ على عاتقه أن يستبدل بالقمة المستدقة الخشبية القديمة المحترقة في البرج الأيسر قمة أخرى ، فقد أثر أن يُضفى المزيد من التعقيد على تصميمه وأن يدفع قمته المستدقة الأشد أناقة والأكثر نحولا ثمانية أمتار أعلى من زميلتها (لوحة ٨٩ أ، ب) . ومع أن كلا البرجين يبرز الآخر في طرازه وأسلوبه إلا أن البرج الجنوبي الأقدم والذي ما زال قائما على حالته بعد قرون سبعة وبعد العديد من الحرائق هو الذى ما فتىء يجتذب أكبر قدر من الإعجاب .

وما إن يلج الزائر كاتدرائية شارتر من خلال المدخل المهيّب الأوسط Central portal حتى يلتقى بالمجاز العريض الأوسط الذى يبلغ اتساعه ستة عشر مترا (لوحة ٨٧) مما يجعله واحدا من أفسح المجازات الوسطى القوطية . وعلى كلا جانبيه رواقان جانبيان متساويا النسب بصفوف نوافذها ذات الزجاج المعشق الملون التى تسمح لفيض من الضوء بالتسلل إلى القاعة . ونظرة واحدة إلى منظور للكاتدرائية (شكل ٦) تكشف لنا عن أن المعمارى القوطى قد أثر الاستغناء عن الجدران ، فبدلا من أن تسير الأكتاف في الاتجاه الطولى للمجاز الأوسط نجد أن الدعائم الحاملة Supporting piers قد اتخذت الاتجاه العمودى عليه ، وأن المساحة الواقعة بين هذه الدعائم كانت مسقوفة بقنوات تضيف سعة إلى الفراغ يتيح للزجاج المعشق الملون



لوحة ٨٦. كاتدرائية شارتر. الواجهة الغربية. حوالى عام ١١٤٥. (العرض ١٥٧ قدم، وإرتفاع البرج الجنوبي ٣٤٤ قدم حوالى عام ١١٨٠، وإرتفاع البرج الشمالى ٣٧٧ قدم، وأضيفت القمة المستدقة عام ١٥٠٧ - ١٥١٣).

لوحة ٨٧. كاتدرائية شارتر. المآذى الأوسط (الطول : ١٣٠ قدم والعرض ٥٣ قدم والارتفاع ١٢٢ قدم). حوالى عام ١١٩٤ - ١٢٦٠. وتظهر الأكتاف الوسطى المتناوبة المقطع، كما تبدو الحنية الكبرى فى نهاية عمق المآذى الأوسط.



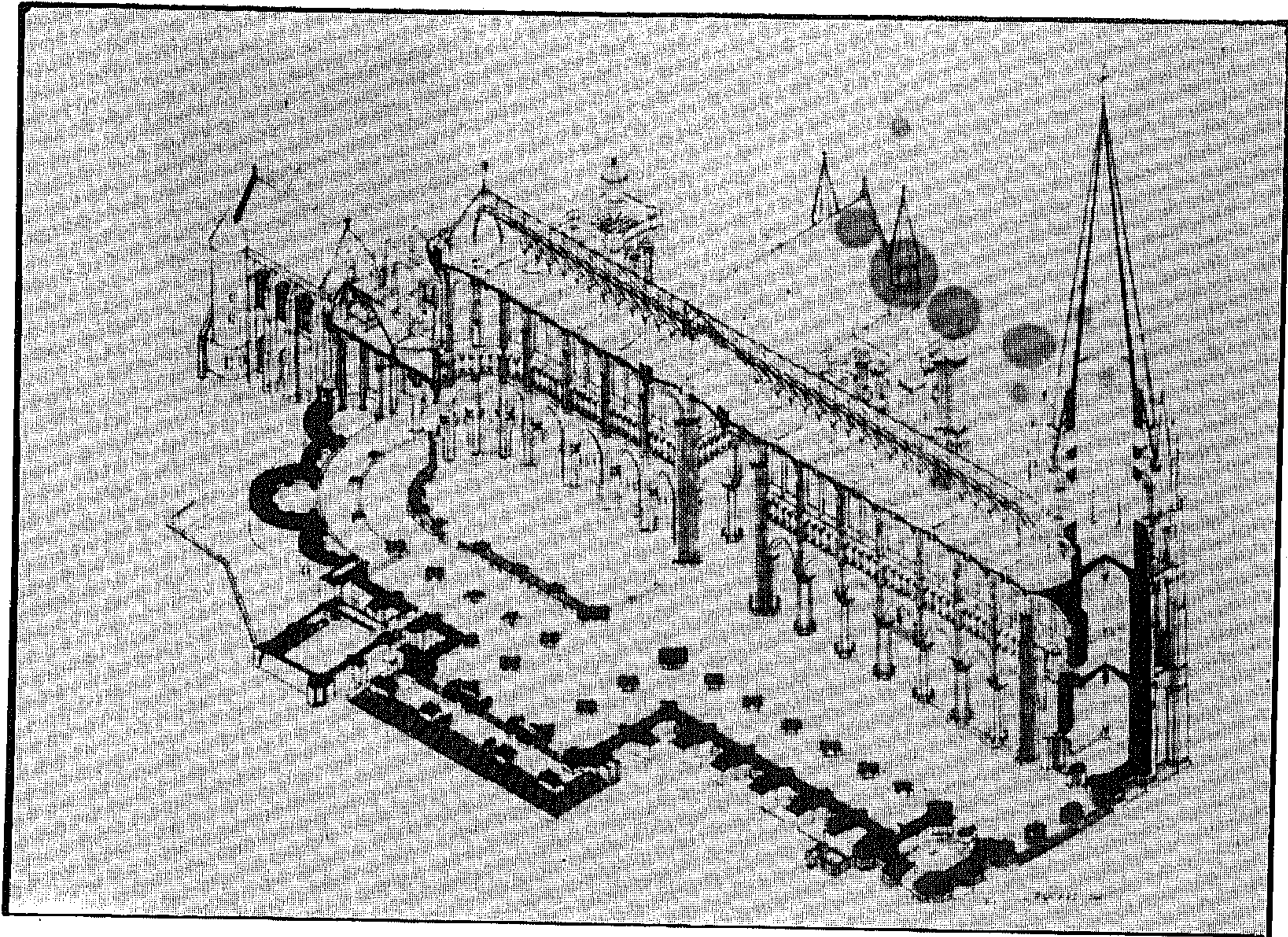
استقبال أكبر قدر من النور يضيء المستوى الأدنى من المبنى مثلما يضيئه طابق النوافذ المُشعة . ذلك أن العمارة هي الفراغ المحصور بين الجدران وليست هي الجدران نفسها ، ولهذا نجد في كاتدرائية شارتر إسرافا في مساحات الفتحات بالنسبة إلى مساحة الجدران بعمل الأكتاف بالطريقة السالفة الذكر . ومع ذلك نجح المعمارى في الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس من واقع تصميم الأكتاف والدعائم الرأسية وتكوينها مع قبوات السقف من أعلى في إيقاع معمارى وإنشائى متساوق فى الوقت نفسه . ومما يزيد من الاحتفاظ بكيان الفراغ الداخلى المحسوس تغطية الفتحات بالزجاج المعشق الملون الذى غدت الجدران معه مضيئة وهى تحيط بالمصلين ، وأصبح فراغ الكاتدرائية الداخلى من خلال لغة الشكل واللون وثيق الصلة بجمهور المصلين فى المجاز الأوسط عن طريق التمثيلات الفنية للموضوعات الدينية ، فإذا أشرق يوم مُشمس نفدت أشعة الشمس عبر الزجاج الملون لترسم على أرضية الكنيسة لوحة فسيفسائية ملونة . كما تشترك مع النوافذ المُشعة أعمدة الضوء المتسللة فى إبراز النظام الإنشائى للعقود والدعائم والقبوات ، فتُسهم فى تحديد الفراغ الداخلى وفى الإيجاء بلا نهائية الحجم والارتفاع .

ويلفتنا بعد ذلك صف العقود Bays السبعة (لوحة ٩٠) التى تتابع فى جلال صوب القاعة لتتقاطع مع القاعة العرضية Trasept ، ثم صوب ردهة المرتلين Choir . وتتكون الدعائم الضخمة Piers من بدن شديد الصلابة تلتصق به أربعة أعمدة نحيلة Colonettes موزعة حول الدعامة . ويكشف الفحص الدقيق عن تعاقب نموذجين من هذه الدعائم : الأول مثنى البدن وتحيط به أربعة أعمدة نحيلة أسطوانية المقطع والثانى أسطوانى البدن تحيط به أعمدة نحيلة مثنى المقطع . ويشد انتباهنا هذا التبادل فى التشكيل الذى يُسفر عن تنوع الضوء المنعكس من سطح مستدير وآخر مضلع . وهو ما يكشف عن اهتمام المعمارى بظاهرة تلاعب الضوء والظل ، فهذه الوسيلة البسيطة قد أضفى على رواق المجاز الأوسط تنوعا وإدعا دون أن يشوه الانطباع العام لوحدة الكاتدرائية . كذلك ملأ الفراغ فوق العقود المدببة الرشيقة لرواق المجاز الأوسط بسلسلة من العقود الصغيرة تمتد فوق الفراغات بين فتحات العقود ، ومن ورائها تنبسط شرفة الطابق العلوى ذات العقود Triforium gallery (لوحة ٩١ أ، ب) وهى ممر يحتل الفراغ الواقع بين سقف الرواقين الجانبين وبين الإفريز المائل الذى يُشكل قاعدة طابق النوافذ المُشعة Clearstory الذى يحتل فراغه أقل ما يمكن من مساحة المبنى الحجرية وأكثر ما يمكن من الزجاج فى شكل مجموعات يتكون كل منها من شباكين مستطيلين Lancet windows تعلوهما نافذة مستديرة لتغطية الفراغ المخصص لهذا الطابق أفقيا ورأسيا .

أما تغطية بحر المجاز الأوسط فيعد مفخرة المعمارين القوطيين ، وذلك باتباعه نظام التقبية ذات الضلوع Quadripartite vaulting التى تهبط من أعلى نحيلة وكأنها أفرع الشجرة متجمعة كلها عند الأكتاف الحاملة التى تؤدى وظيفة الجذوع ، ويرتفع سقف كاتدرائية شارتر عن مستوى سطح الأرض ستة وثلاثين مترا وستين سنتيمترا (لوحة ٩٢) .

وتعد كاتدرائية شارتر نقطة متوسطة فى حركة تطور الطراز القوطى قبل بلوغه أوج قمته ، لأننا نلمس فى دعائم مجازها الأوسط ضخامة ملحوظة وكأن المعمارى لم يكن واثقا تمام الثقة من تصميمه الإنشائى ، على حين أخذت هذه الدعائم فى التحول بكاتدرائيتى رانس وأميان ، واستمر هذا النزوع نحو النحافة والارتفاع حتى تجاوز الحدود فى كاتدرائية بوقيه .

وثمة خارج الكاتدرائية من العناصر ما يناظر عناصرها الداخلية ، فإن وظيفة الأكتاف

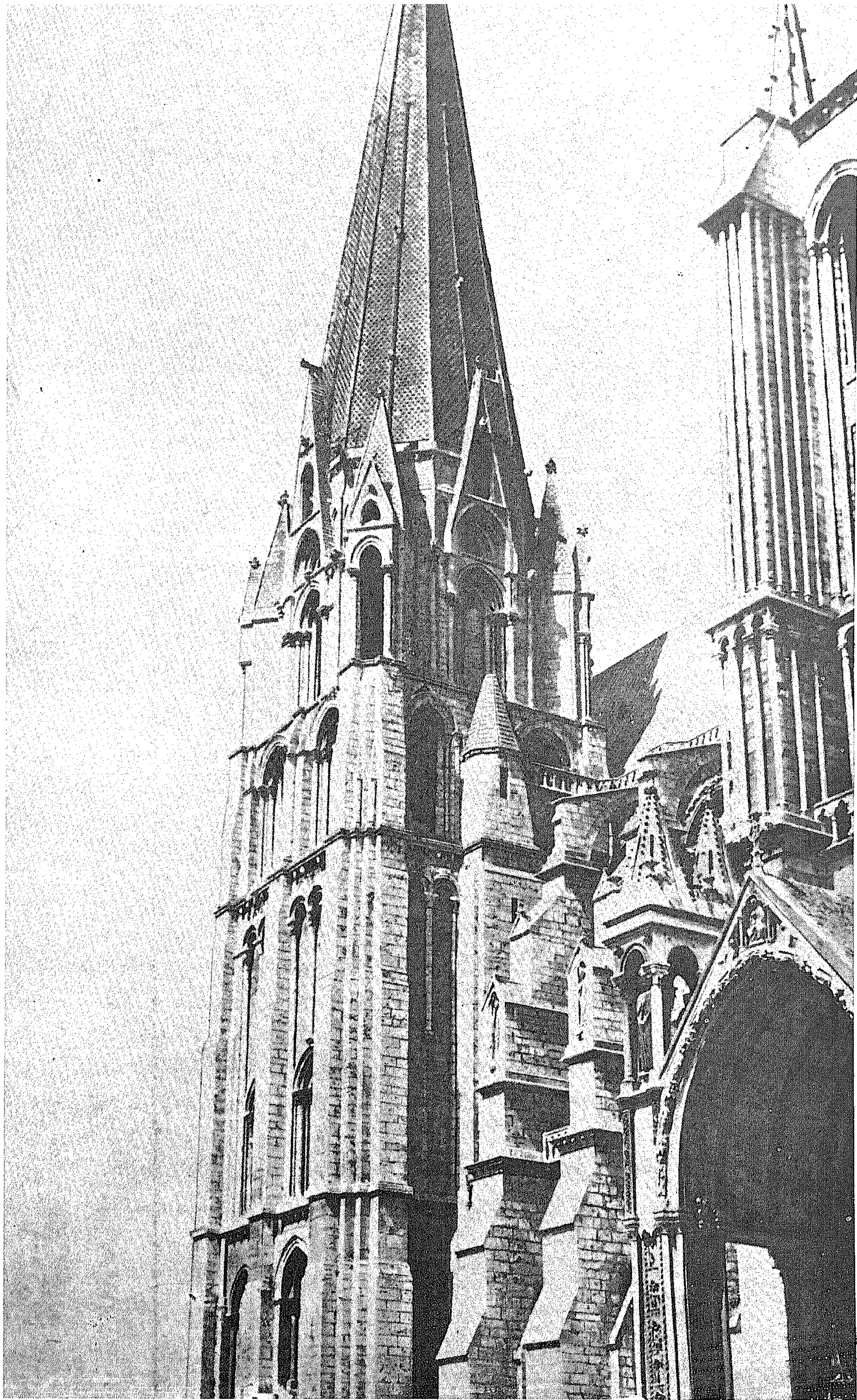


شكل ٦ . منظور لكاتدرائية شارتر .

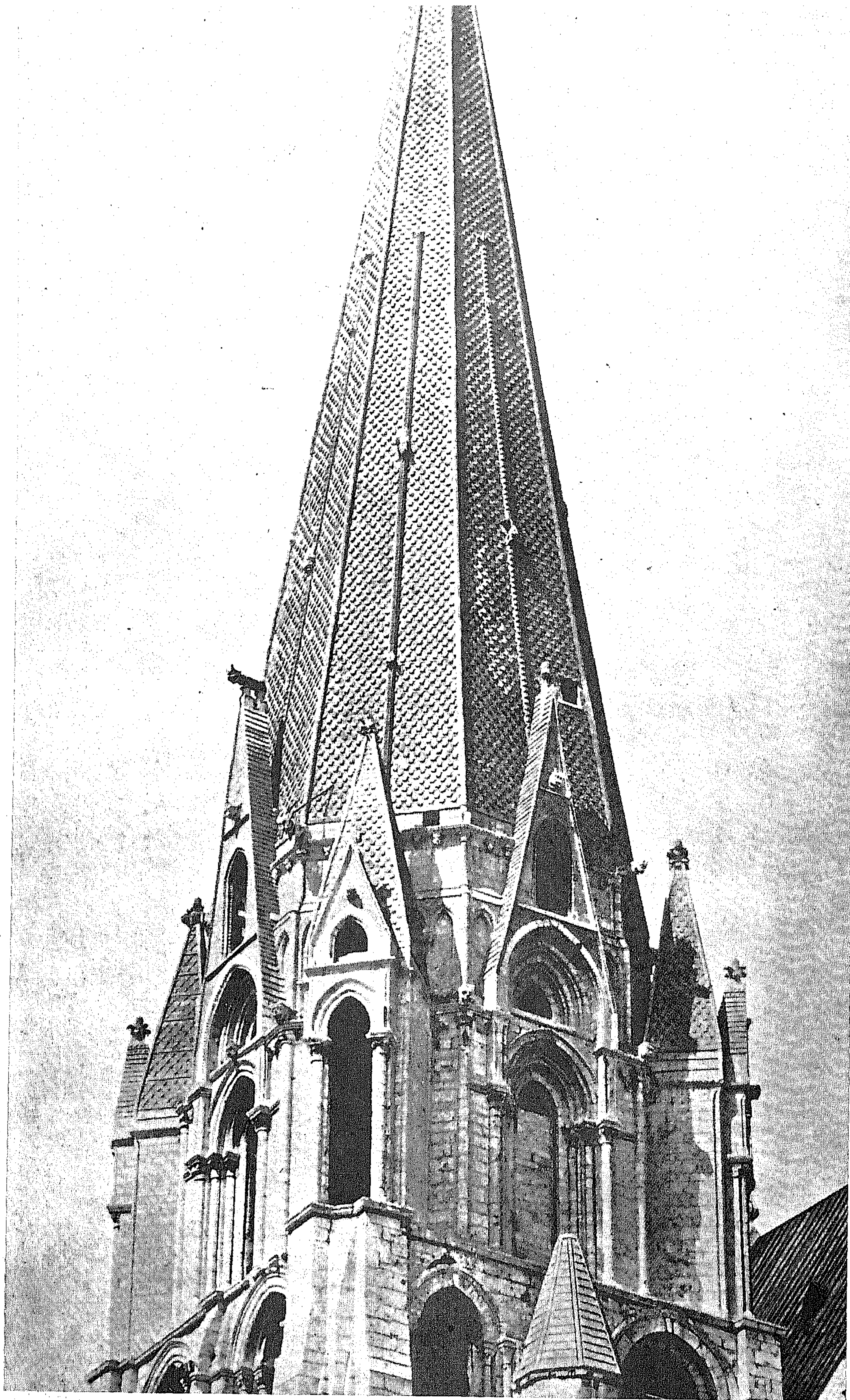
الساندة^(٢٠) هي أن تتلقى جهود الرفس الجانبية لقبوات الرواقين الجانبين ، وعندما ترتفع هذه الأكتاف فوق مستوى هذين الرواقين تنطلق على شكل أنصاف عقود لتلقى رفس قبوات المجاز الأوسط ، ولذلك سُميت بالأكتاف الطائرة Flying buttress (لوحات ٩٣ ، ٩٤) .

وعلى حين استخدم المعمار يون الرومانسك العقد المدبب Pointed arch في كلون و فيزلاي أساسا عنصرا زخرفيا للإيجاء بالارتفاع والرشاقة ، جمع المعمار يون القوط قمم الضلوع المشيدة على شكل عقود مختلفة البحور في منسوب أعلى السقف . ومن ثم كانت هذه العقود بالنسبة إليهم أساسا عنصرا إنشائيا استخدموه لبلوغ ارتفاع شاهق أفضى بدوره إلى أقبية عالية بلغت درجة كبيرة من الخفة مع الصلابة بمقارنتها بالأقبية الرومانية الثقيلة أو الرومانسكية . وبحشد هذه الوسائل مجتمعة أمكن للمهندس القوطى بعث الحياة في كتل الأحجار للتعبير عن توازن الجهود المختلفة الرأسية والجانبية في الشكل المعمارى وكأنها عضلات كيان عضوى . فلقد كان تراكب العناصر الإنشائية المترابطة في وحدة عضوية في النظام القوطى يقتضى تكامل الأجزاء ، لأنه إذا ما تهاوى أى جزء انهار النظام كله لا سيما إذا عرفنا أن بُناة الطراز القوطى استخدموا الملاط والخرسانة في الوصلات بين الأحجار كمجرد مادة لاصقة . وحتى إذا لم يستخدموا الملاط فإن العقود ذات الستة وثلاثين مترا كانت ستتصب شاخحة بفضل دقة حسابات الجهود التى تتعرض لها الأحجار الواحد فوق الآخر .

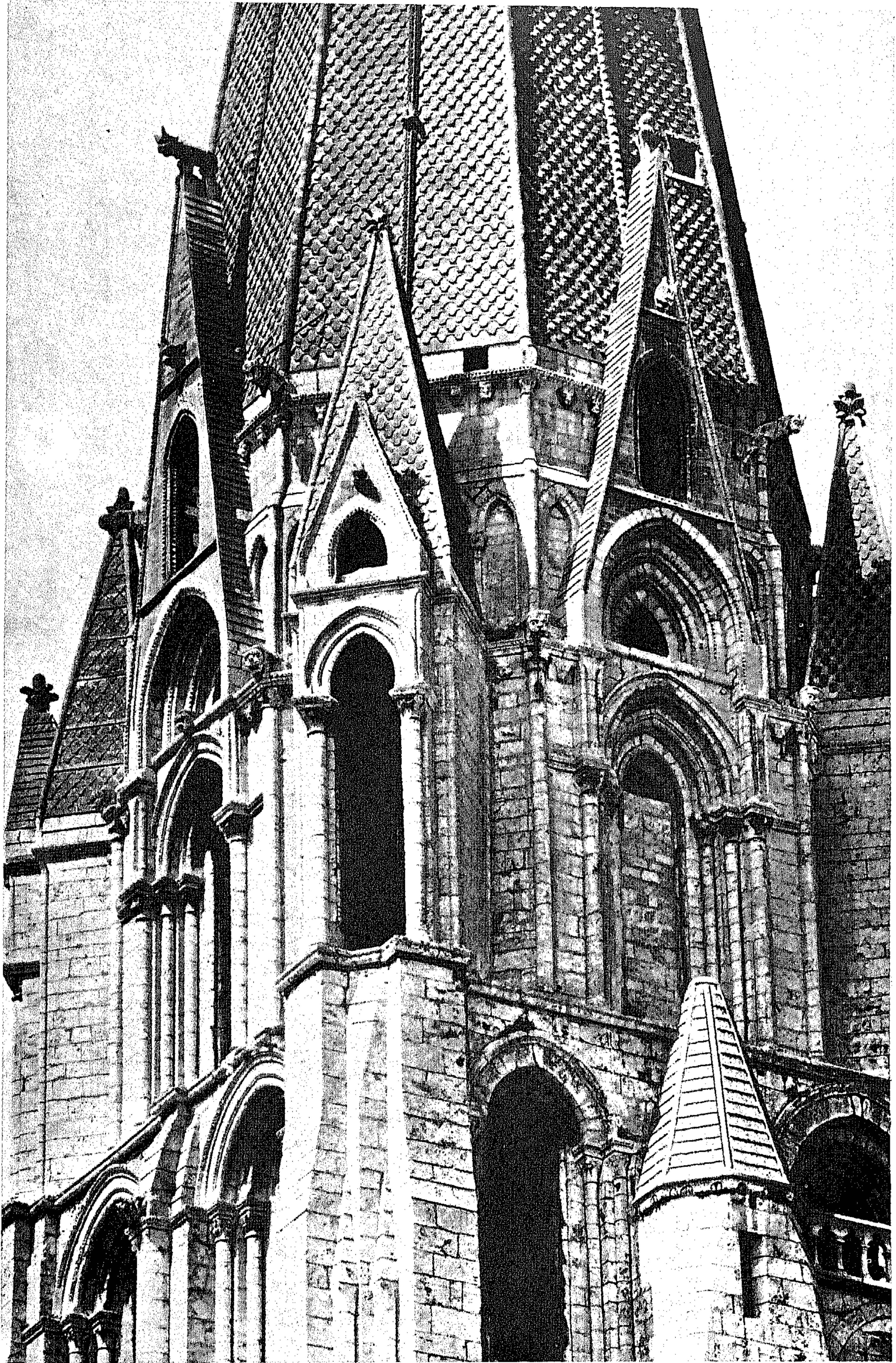
وكان لابد في كاتدرائية شارتر وغيرها من حماية حجارة العقود والأقبية الرقيقة من أعلى بإضافة سقوف خشبية تعرضت للحريق المرة تلو المرة في شارتر دون أن تنهار الأقبية من تحتها . أما سر نجاح مهندسى شارتر فهو تزويدهم المبنى بكل عناصر القوة التى لم يعد معها فى حاجة إلى إضافة جديدة ، حتى أنه لا يزال قائما إلى اليوم شاخحا كما كان منذ قرون سبعة .



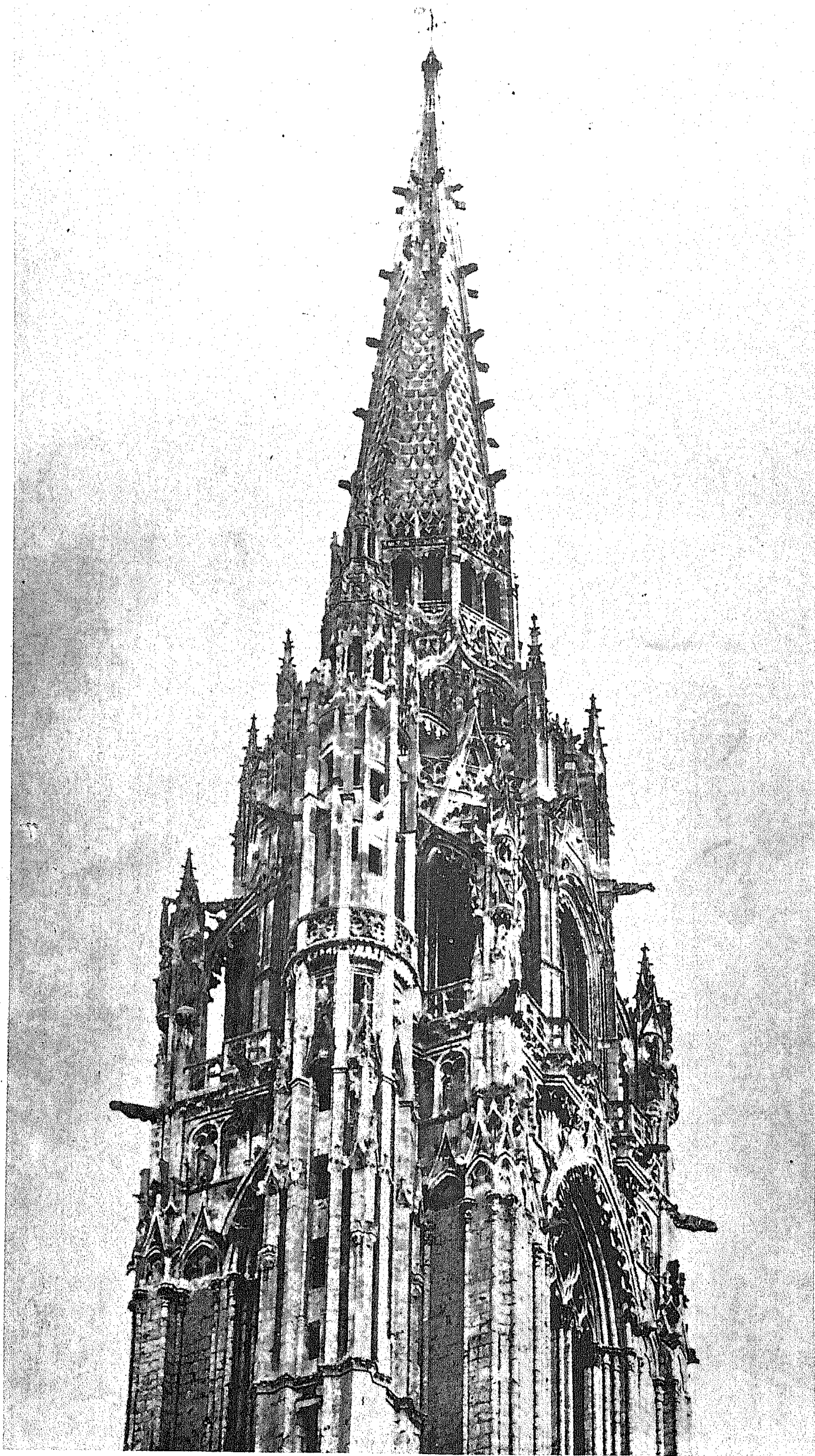
لرحة ٨٨: كاتدرائية شارتر . البرج الجنوبي الرومانسكى .



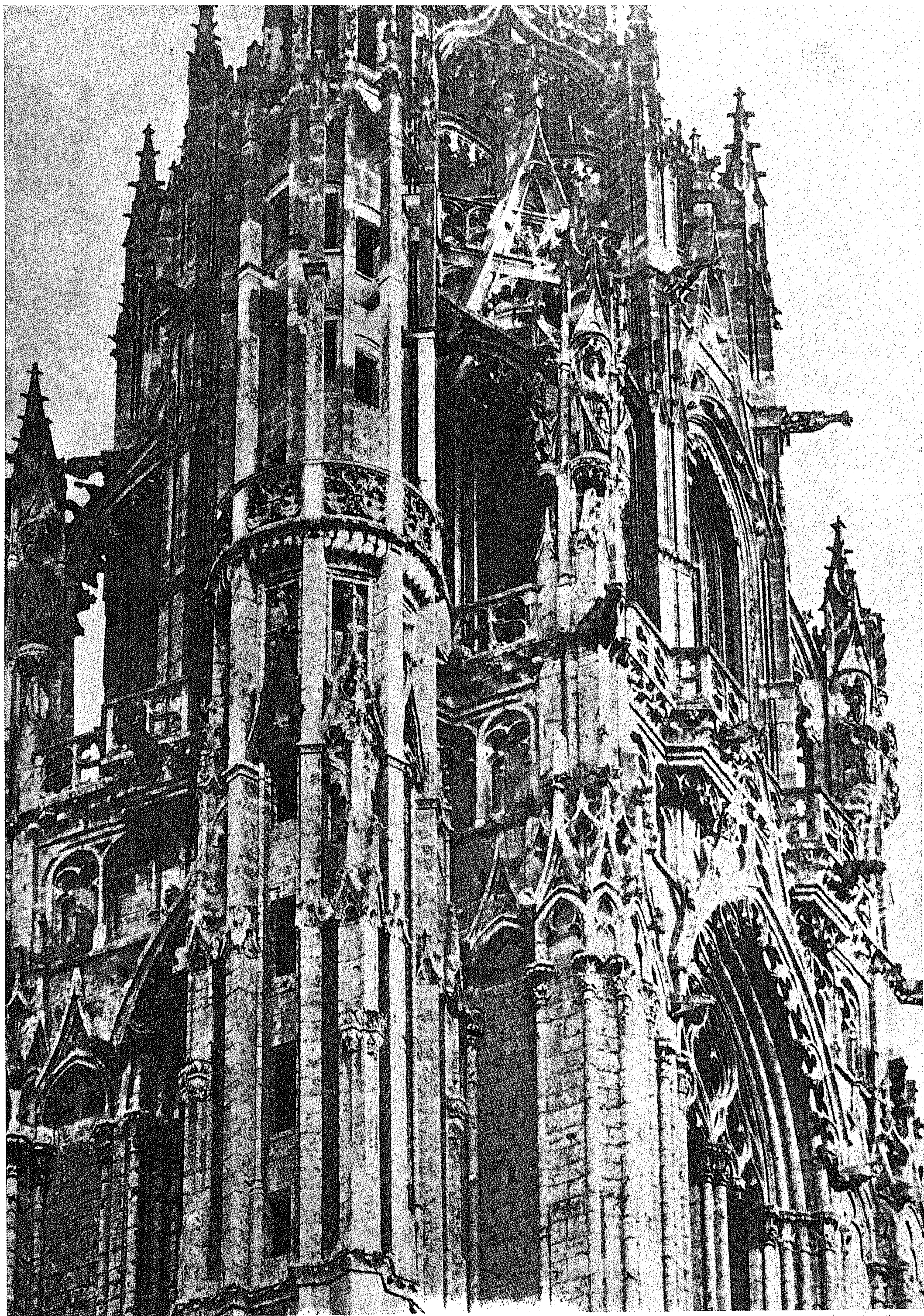
لوحة ٨٨ ب : كاتدرائية شارتر . قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



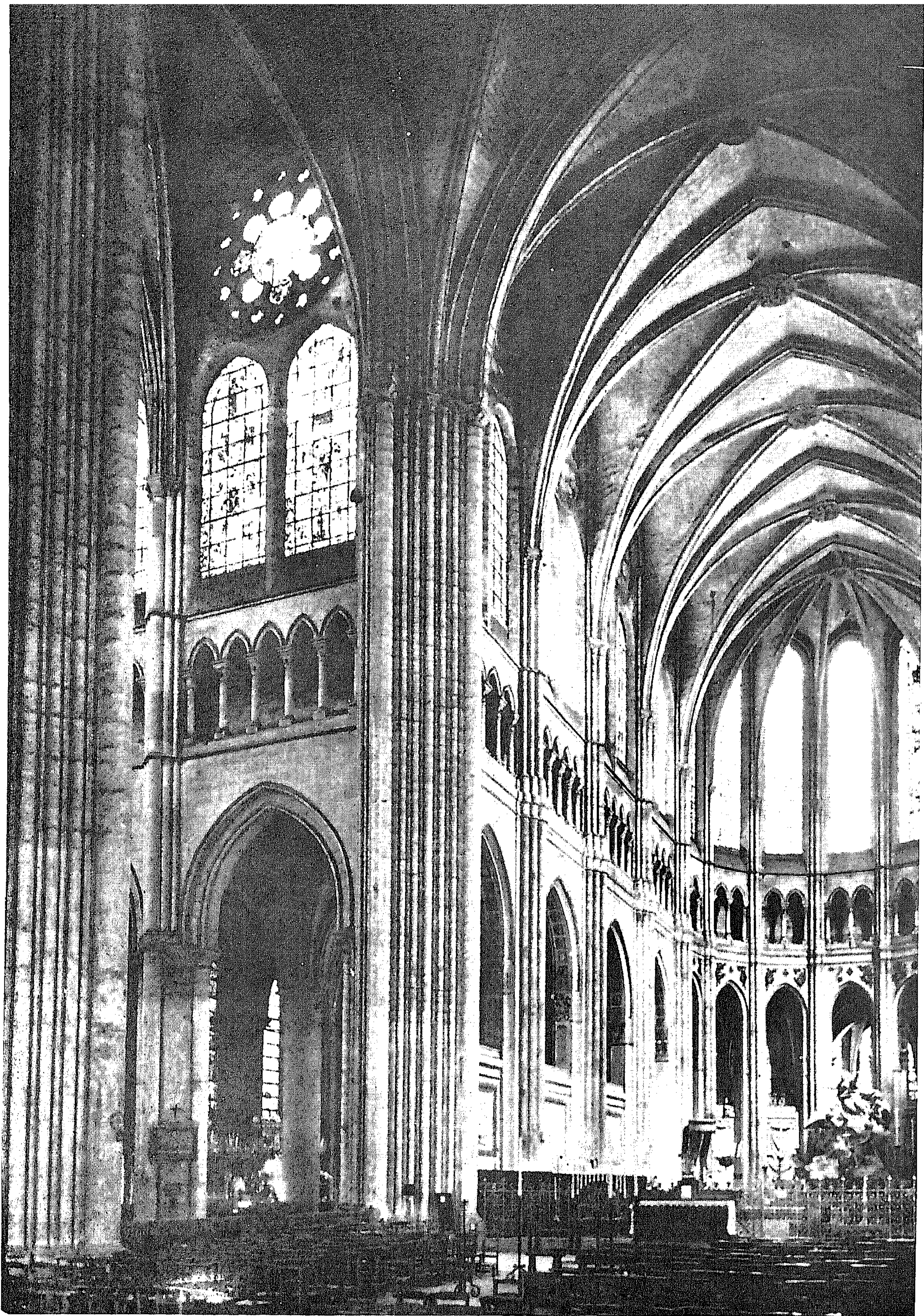
لوحة ٨٨ ج : كاتدرائية شارتر . قاعدة قمة البرج الرومانسكى (تفصيل) .



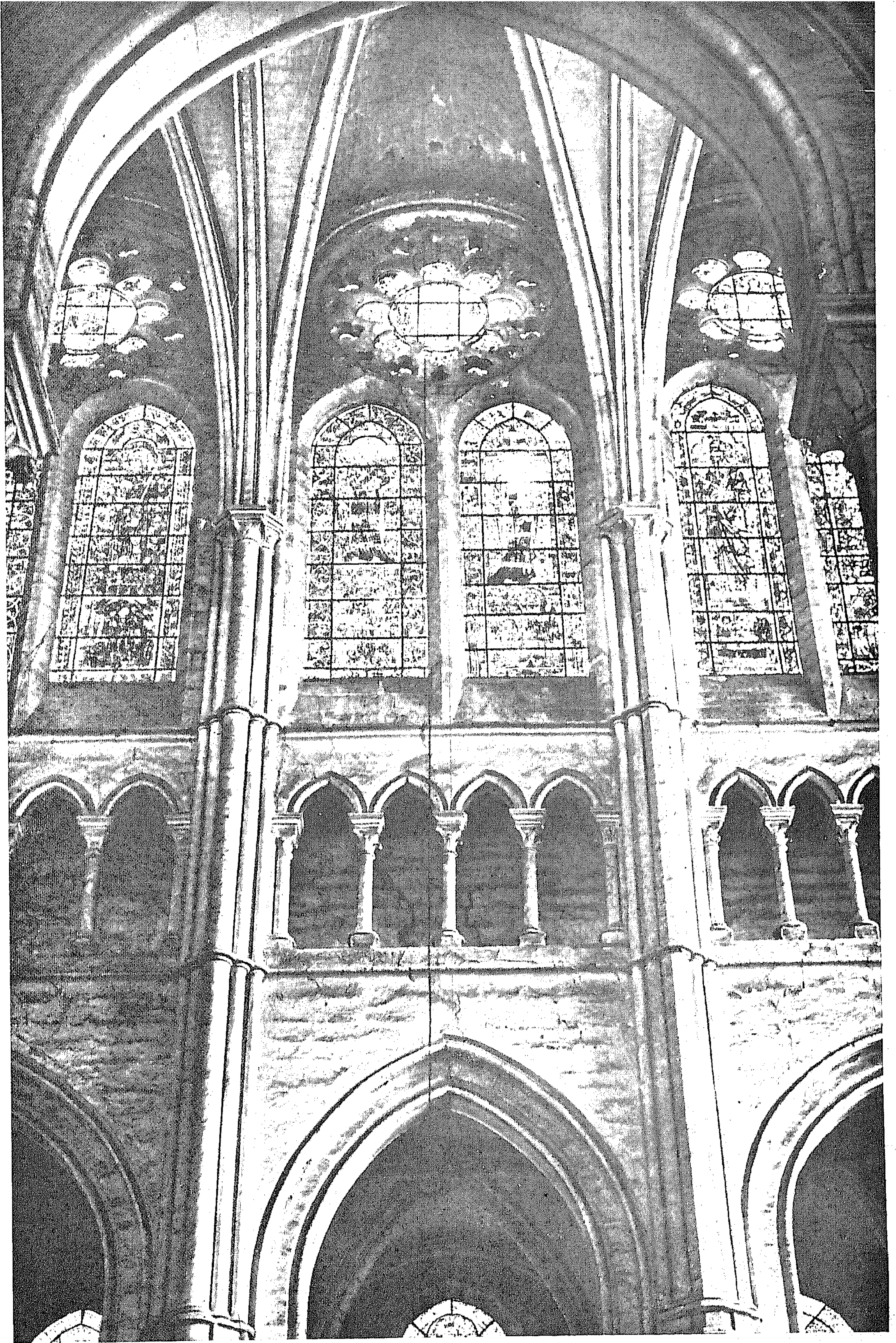
لوحة ٨٩: كاتدرائية شارتر . البرج الشاهى القوطى .



لوحة ٨٩ ب : كاتدرائية شارتر . البرج القوطي (تفصيل) .

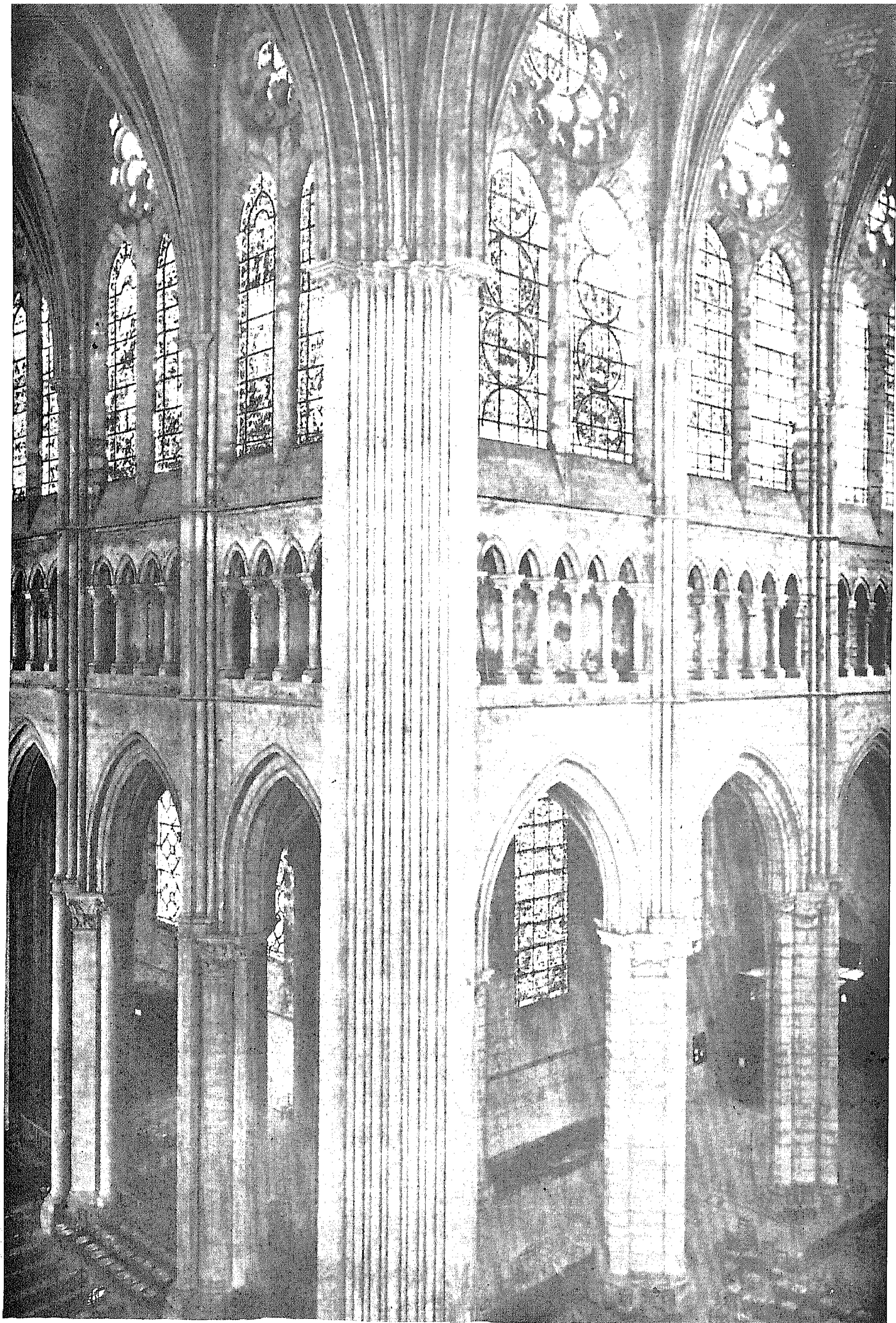


لوحة ٩٠: كاتدرائية شارتر. صف عقود المجاز الأوسط. [القاعة المستعرضة وردة المرتلين].



لوحة ٩١ أ: كاتدرائية شارتر . شرفة الطابق العلوى وصف النوافذ المشعة .

لوحة ٩١ ب: كاتدرائية شارتر . شرفة الطابق العلوى .



ويتهى كل من جناحي الردهات المستعرضة [المجازات القاطعة] Transcepts (١٥) في شارتر بمدخل مهيب ذى بوابات ثلاث Tripleportal (لوحة ٩٥ أ، ب) يربو بحجمه وعظمته على مدخل الواجهة الغربية . ولما كانت البوابة الغربية تنتمى إلى كنيسة سبنة بن بوابتها تشبه البوابات الرومانسكية بخلوها من السنم العلوى من فوق العقود ، كما هى الحال فى البوابة الجنوبية (لوحة ٩٦ أ، ب، ج، د) . ويضاعف تلاعب الضوء على البوابة الثلاثية من الإحساس ببروز المنحوتات عليها ، كما يوحى بأن الأبواب مُقبلة نحو الخارج وكأنها ترحب بالمختلفين إليها . كذلك يكشف لنا المسقط الأفقى للكاتدرائية عزوف بُناة الطراز القوطى عن الالتزام الدقيق بتطبيق قاعدة التماثل . إذ أن بهوى المدخلين Porches* مختلفا الحجم والنسب ، إذ كان تحديد حج هذه الأجزاء خاضعا لمطالب العصور المختلفة وأذواق واهبى المساعدات المالية . فكانت الردهة العرضية الشمالية ببواباتها وبهو مدخلها وزجاجها المعشق على سبيل المثال مشروعاً من اختصاص الأسرة المالكة الفرنسية ولا سيما بلانش القشتالية وابنها سان لوى ، على حين كانت الردهة المستعرضة الجنوبية منحة من منافسهما دوق بريتانى .

وفى وراء القاعة المستعرضة (لوحة ٩٧ أ، ب) تمتد ردهة المرتلين Choir** (لوحة ٩٧ ج) والهيكل Sanctuary (لوحة ٨٧) والممشى ذو الرواق Ambulatory (لوحة ٩٨) المفضى إلى الحنية الكبرى (٢١) apse [لوحة ٨٧] ونهايتها المكونة من مصليات عديدة . وقد اقتضت المغالاة فى الضخوس الدينية خلال العصر القوطى اشتراك عدد متزايد من رجال الدين ، كما تطلبت الدخلات المتعددة المنبئة فى المبنى الضخم عددا أكبر من المرتلين فى جوقة الإنشاد . كذلك كانت المصليات ذات الحنيات Apsidal Chapels أحد المعالم البارزة للتخطيط القوطى المتطور، وأخذت الحاجة إليها تضطرر فى مواسم الحج ، إذ كان لكل مصلى قديسها الذى يقصده ملتمسو شفاعته للظفر بحاجتهم التى اشتهر بتحقيقها لقاصديه (لوحة ٩٩) ، وظل الرب الأب الذى يتوسط الثالوث المقدس شديد التجريد بالنسبة للعامة لا يلهب خيالهم فاقصر الاستغراق فى تأمله على رجال الدين وحدهم . وإذ كان للقديسين شأن خاص آنذاك لذا أنشئت المصليات الصغيرة التى تُودع بها رفاتهم ومخلفاتهم لتحقيق وظيفة الكاتدرائية بوصفها مزاراً يضم رفاتاً مقدسة . وكانت العذراء تتصدر الجميع بأهميتها إذ كانت لوفى الفكر الشائع فى ذلك الوقت الشفيع الأول هى وابنها ، فكانت مصلى السيدة العذراء فى الكاتدرائية القوطية تحتل دائماً حنية المحور الرئيسى للمجاز الأوسط ، على حين تنتشر مصليات القديسين على كلا الجانبين . وكانت هذه الاعتبارات جميعاً هي سبب امتداد الأجزاء فيما يلى القاعات المستعرضة إلى حد لم يسبق له مثيل . وقد نظمت الإضاءة فى شارتر بطريقة تصاعدية تبدأ من النوافذ الضيقة الممتدة طولا Lancets*** الزرقاء الخفيفة الضوء ، والنافذة على شكل الورد الواقعة فى الجهة الغربية

(*) Porch مدخل الكنيسة المسقوف ، وكثيراً ما يتخذ سطحه شرفة أو شبه مسرح كان يؤدى عليه المنشدون الجائلون والمشعوزون والحواة أدوارهم للترفيه عن الجماهير فى المناسبات العامة [م . م . م . م . ث] .

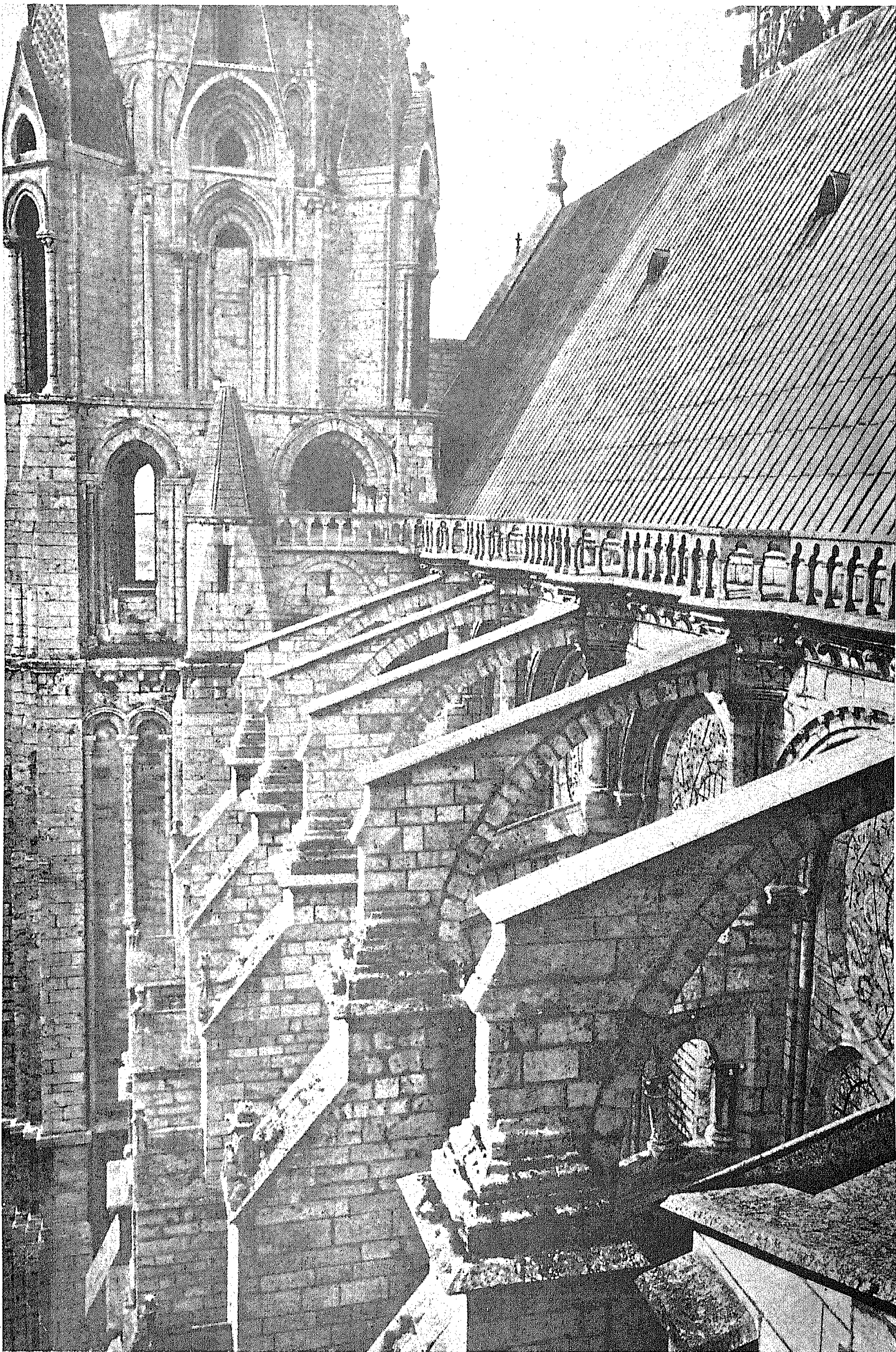
(**) Choir قاعة المرتلين . المكان المخصص فى الكنيسة لترتيل الطقوس الدينية ، ويطلق هذا المصطلح أيضاً على جوقة الإنشاد الكنسية [م . م . م . م . ث] .

(***) Lancet . شبك ضيق ممتد طولا ويكون رأسه مسنماً أو محدباً ولا تسده مشبكات حجرية أى نحت مفرغ [م . م . م . م . ث] .

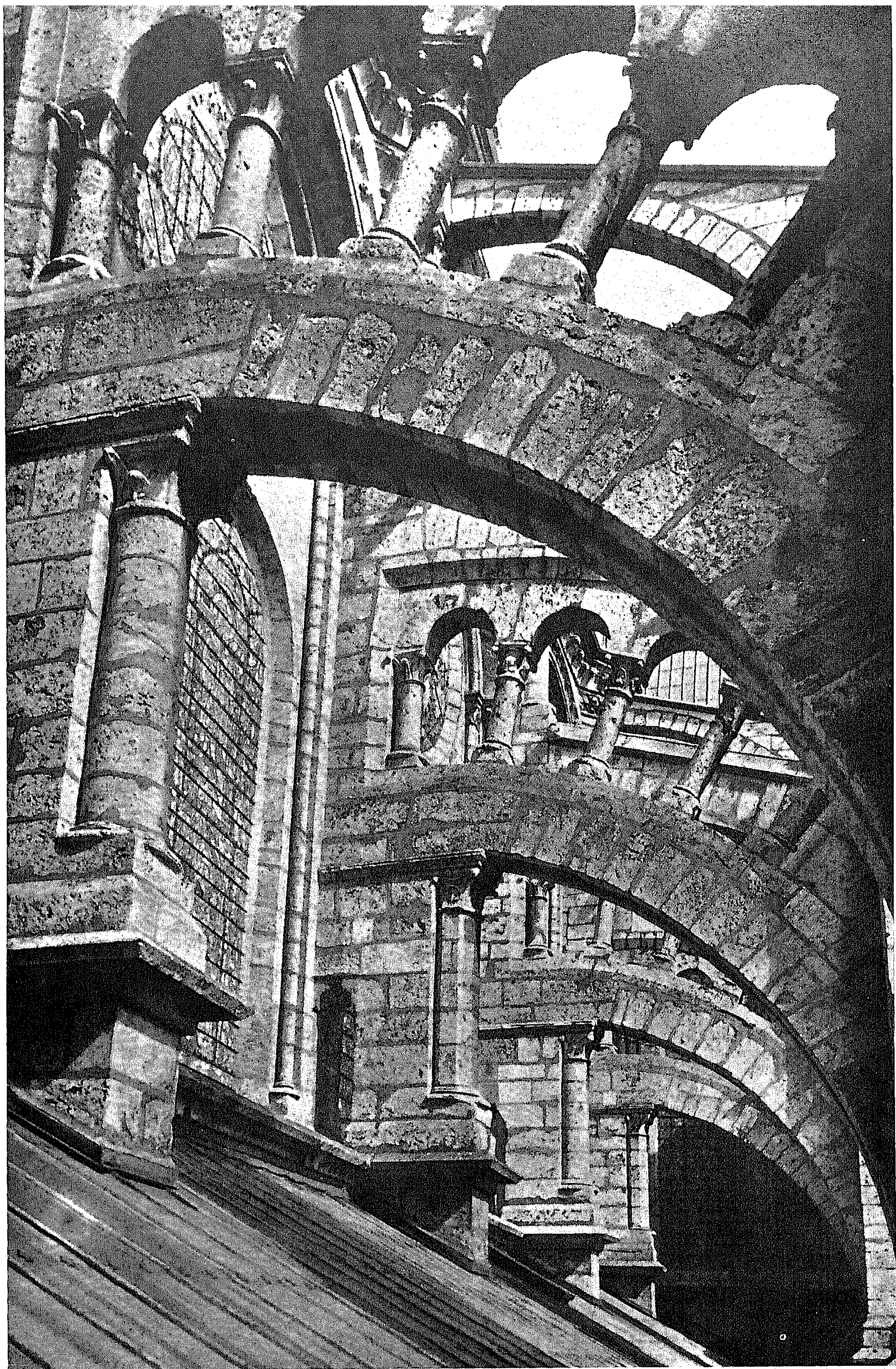
(لوحة ٩٦ د)، والنوافذ المُشعّة في المجاز الأوسط، ثم خلال الضوء الأحمر للنوافذ على شكل الوردية في القاعة العرضية حتى تبلغ ذروتها في ألق النوافذ الخمس المستطيلة في الحنية المحلقة فوق المذبح التي تحتضن أشعة شمس الصباح. وعلى حين اعتمدت الكنائس الرومانسكية الأولى على ضوء الشموع وسيلة للإضاءة خلعت الكاتدرائية القوطية على داخلها جواً أثيراً بالغ الرقة بأن أتاحت للضوء الخارجى أن ينفذ إلى الداخل عن طريق النوافذ ذات الزجاج الملون فشاعت في ردهاتها الألوان الزاهية المتألقة. وهكذا اعتمدت الوحدة الداخلية في الكاتدرائية بصفة رئيسة على وسيلتين هما اتساق التفاصيل الإنشائية واتجاه تدفق الضوء، وبذا تضافر العنصر المادى واللامادى في تحقيق التكامل داخل الكاتدرائية ضمن الكل المتناغم.



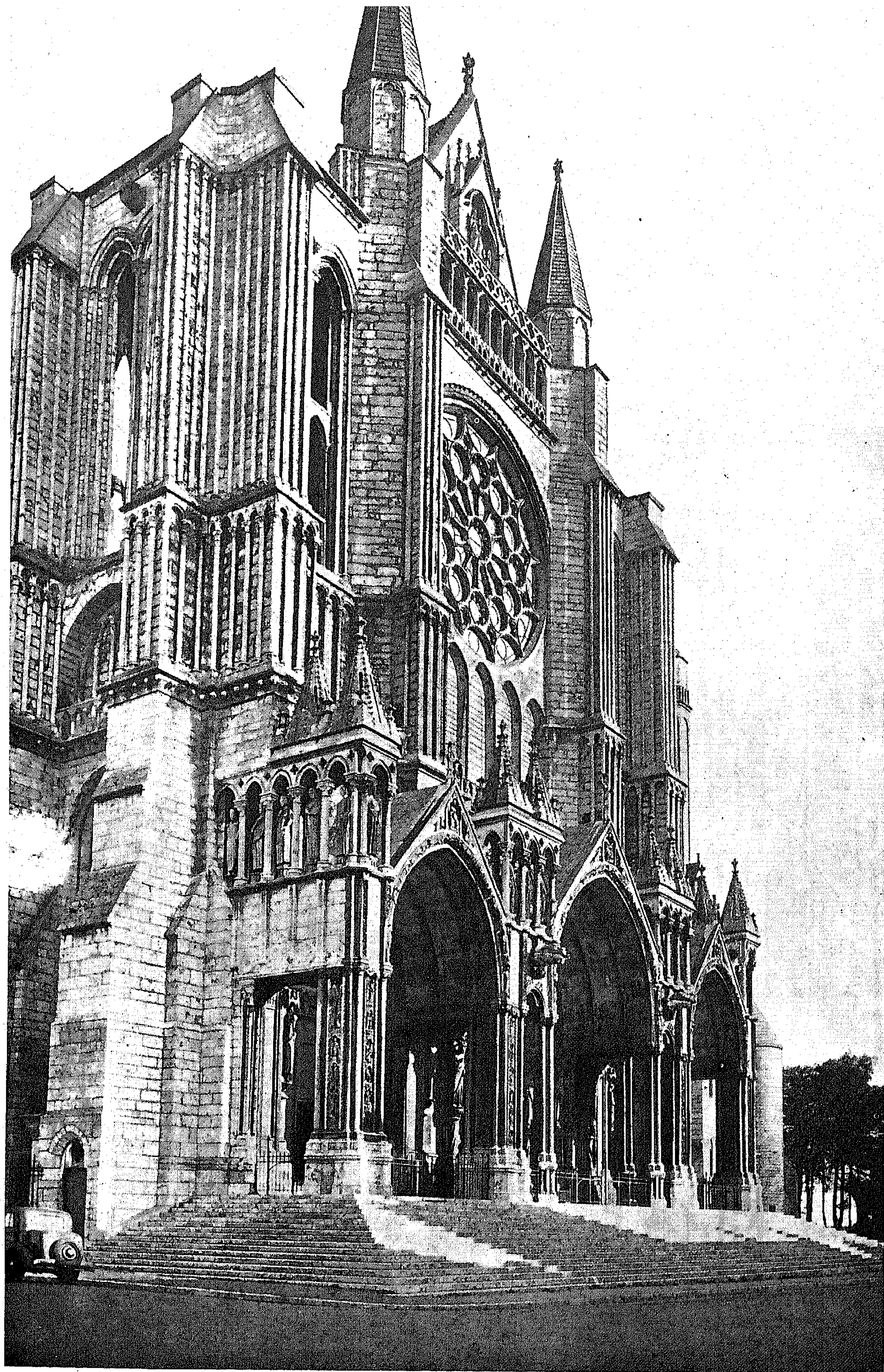
لوحة ٩٢ : كاتدرائية شارتر . التقية ذات الضلوع .



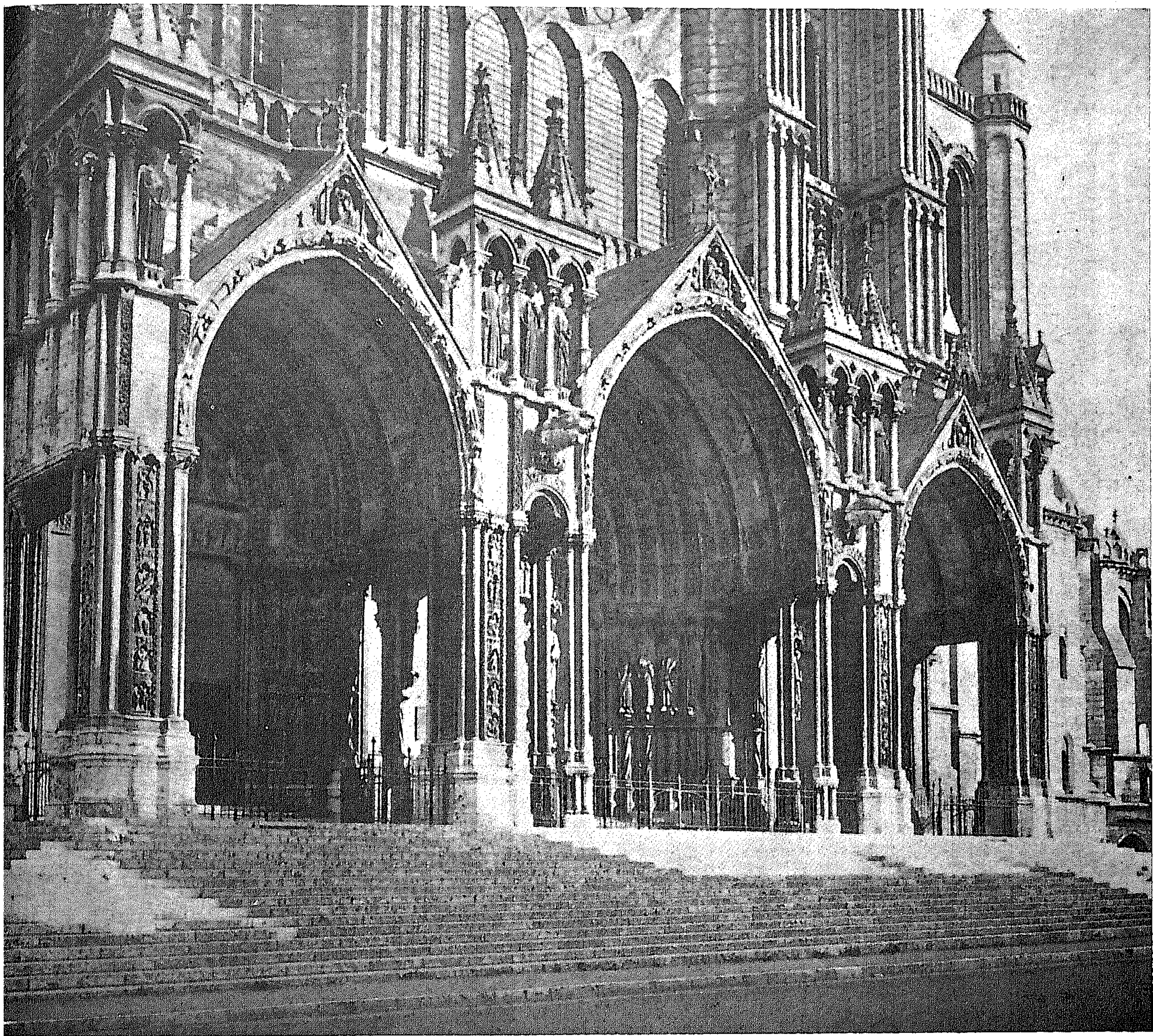
لوحة ٩٣ : كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائرة . الجانب الجنوبي .



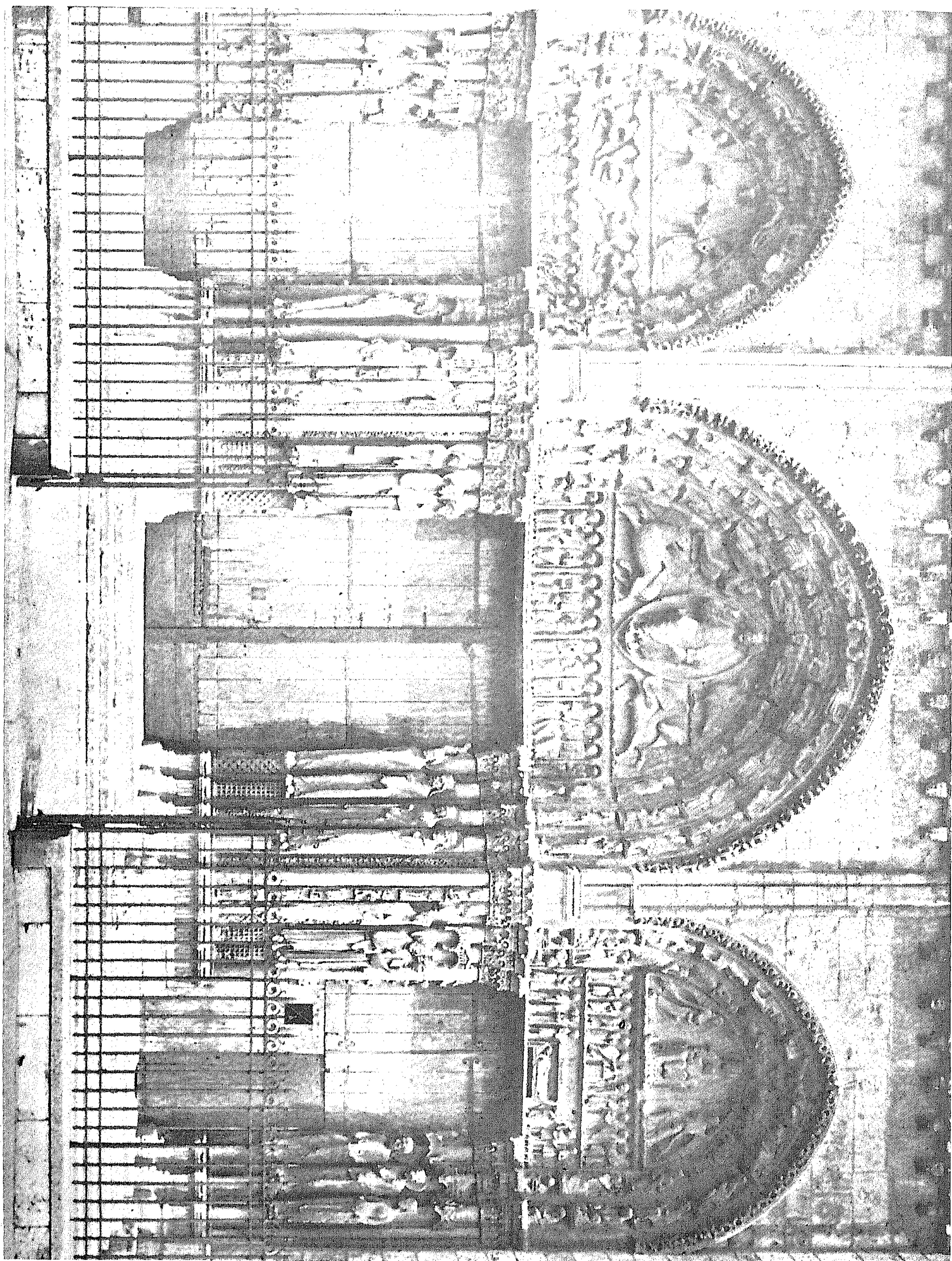
لوحة ٩٤ : كاتدرائية شارتر . الأكتاف أو الدعائم الساندة الطائرة . الجانب الجنوبي .



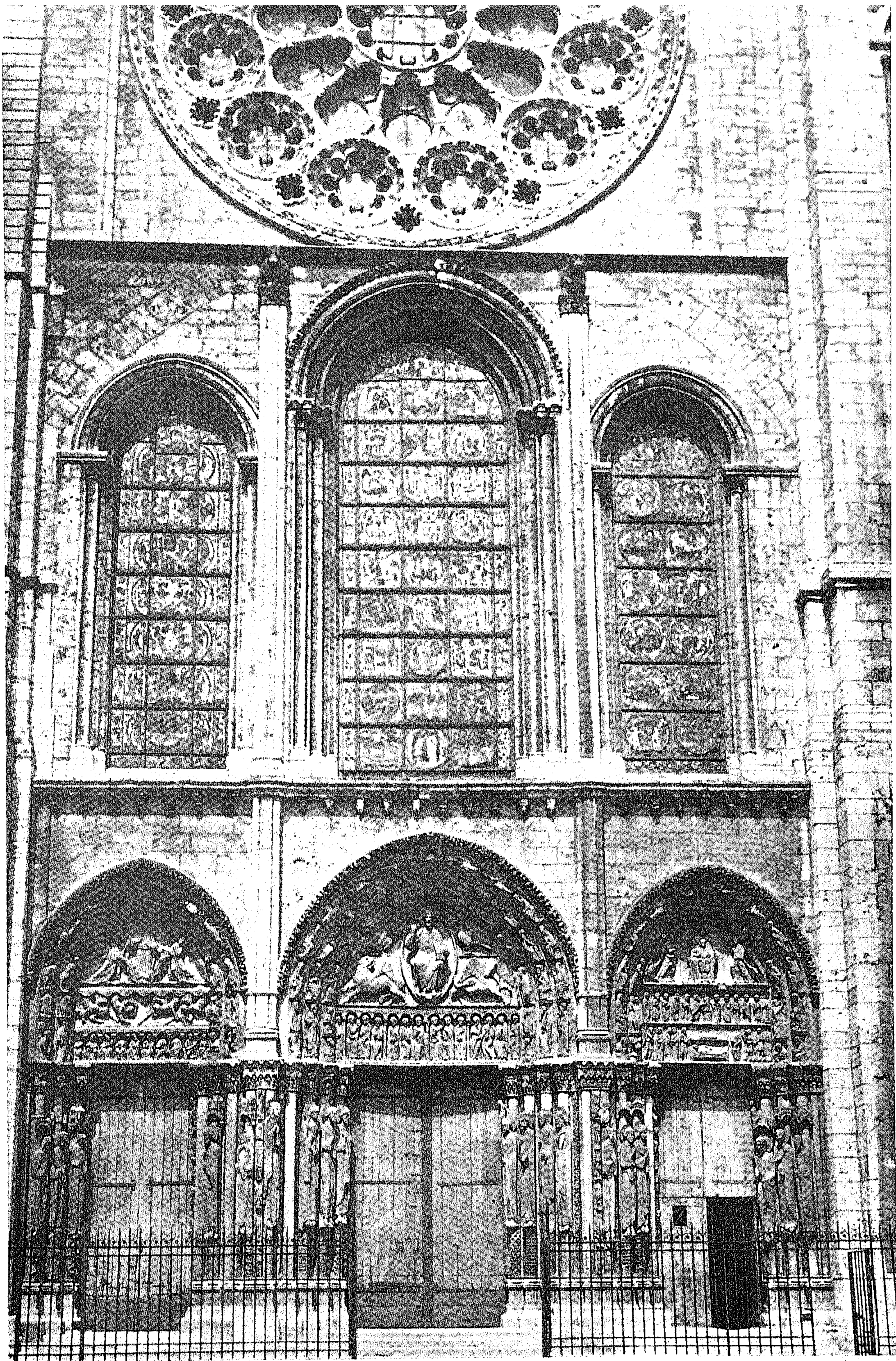
لوحة ١٩٥: كاتدرائية شارتر . المدخل الجنوبي المهيّب ذو البوابات الثلاث .



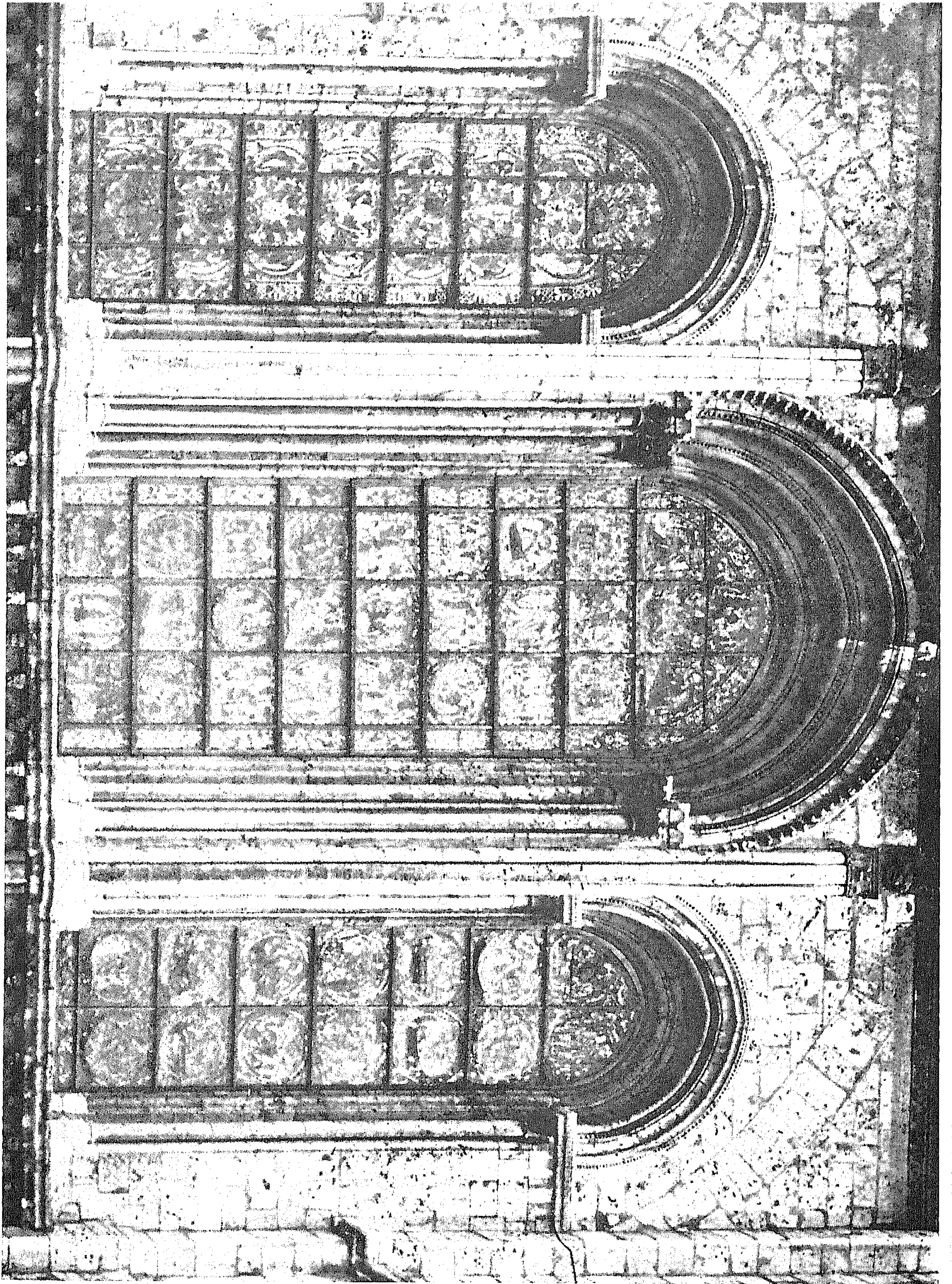
لوحة ٩٥ ب: كاتدرائية شارتر . المدخل الجنوبي .



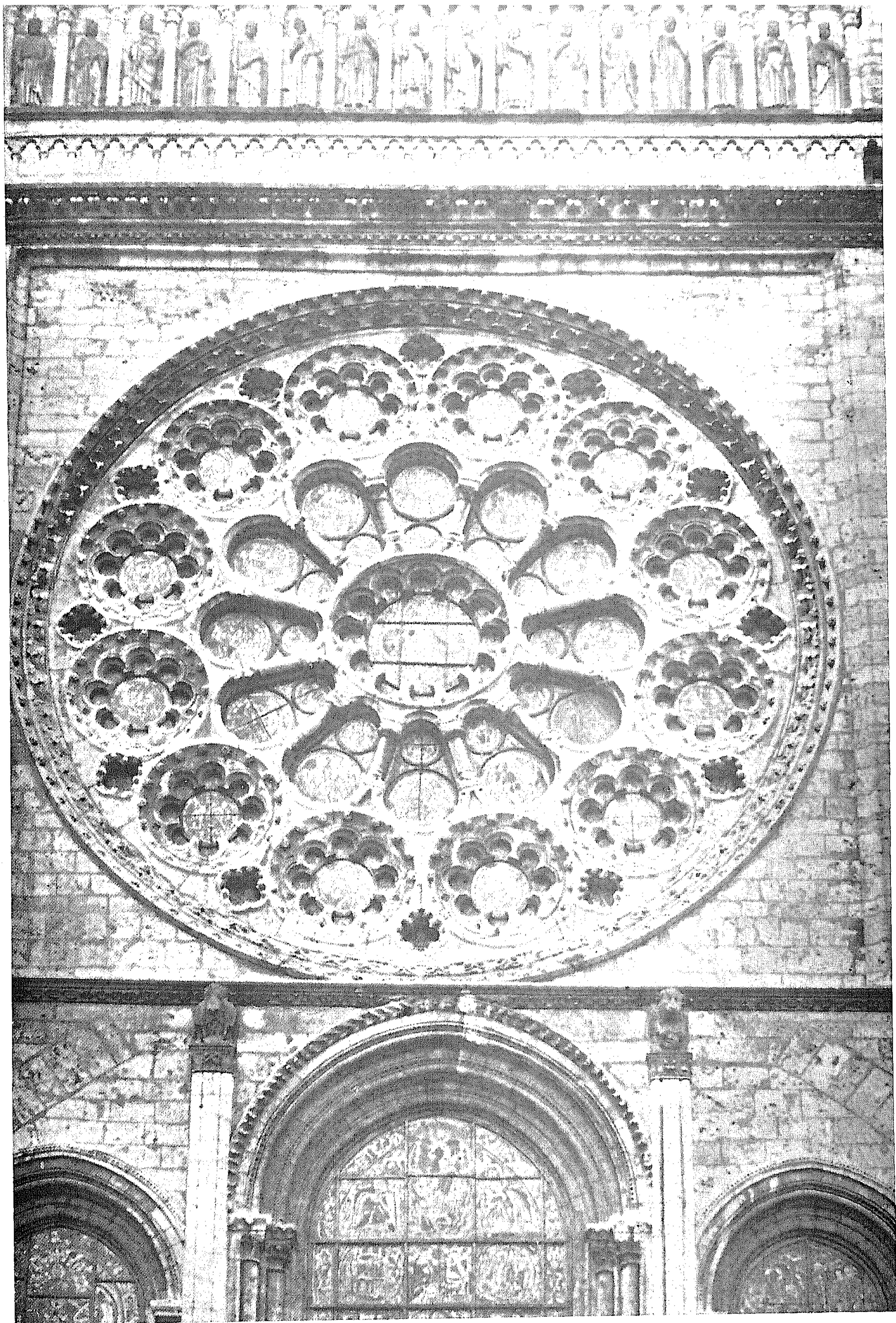
لوحة ٩٦ أ: كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . الواجهة الغربية .



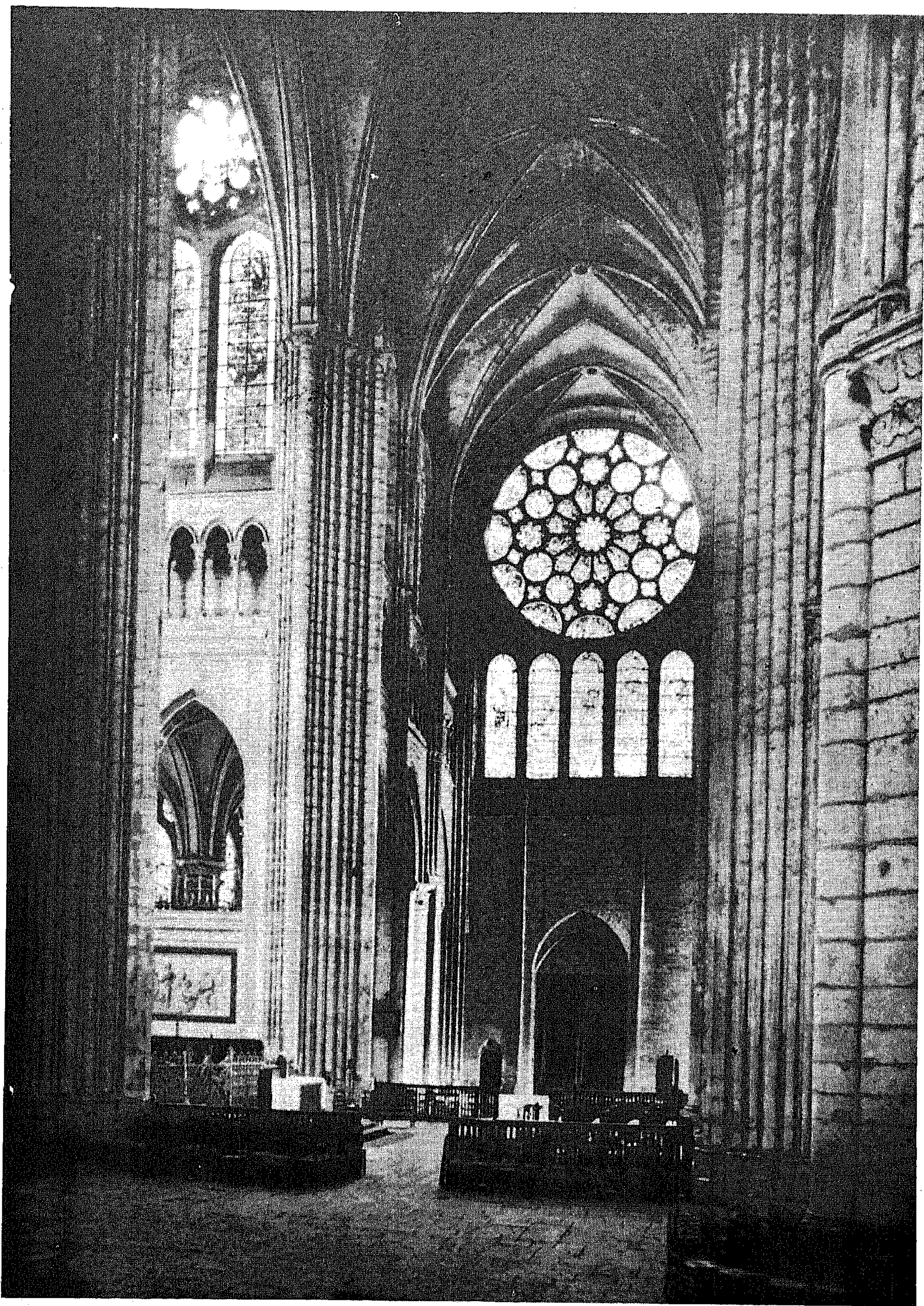
لوحة ٩٦ ب : كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية الثلاثة العناصر .



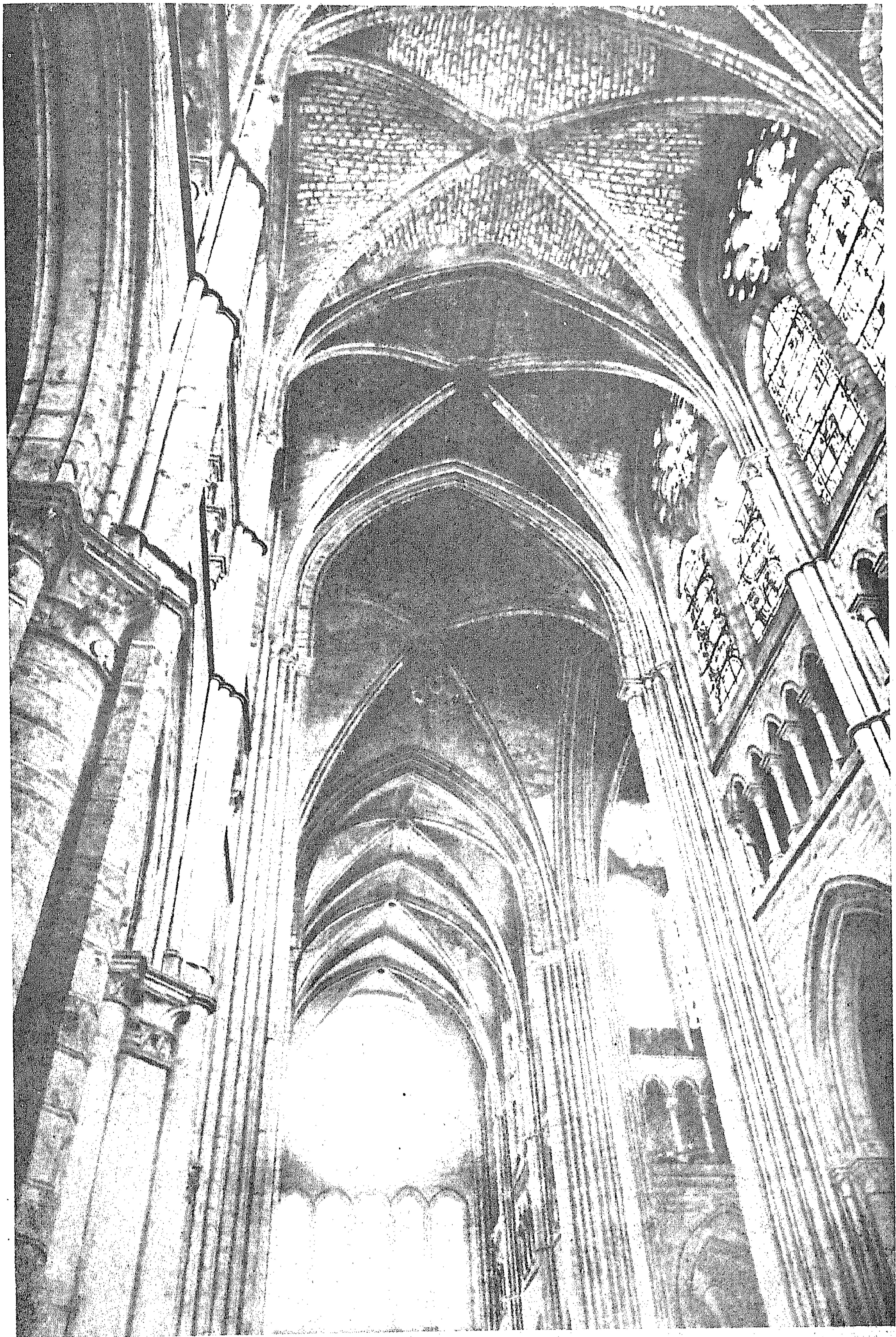
لوحة ٩٦ ج: كاتدرائية شارتر. الواجهة الغربية، نوافذ الزجاج المعشق الثلاث.



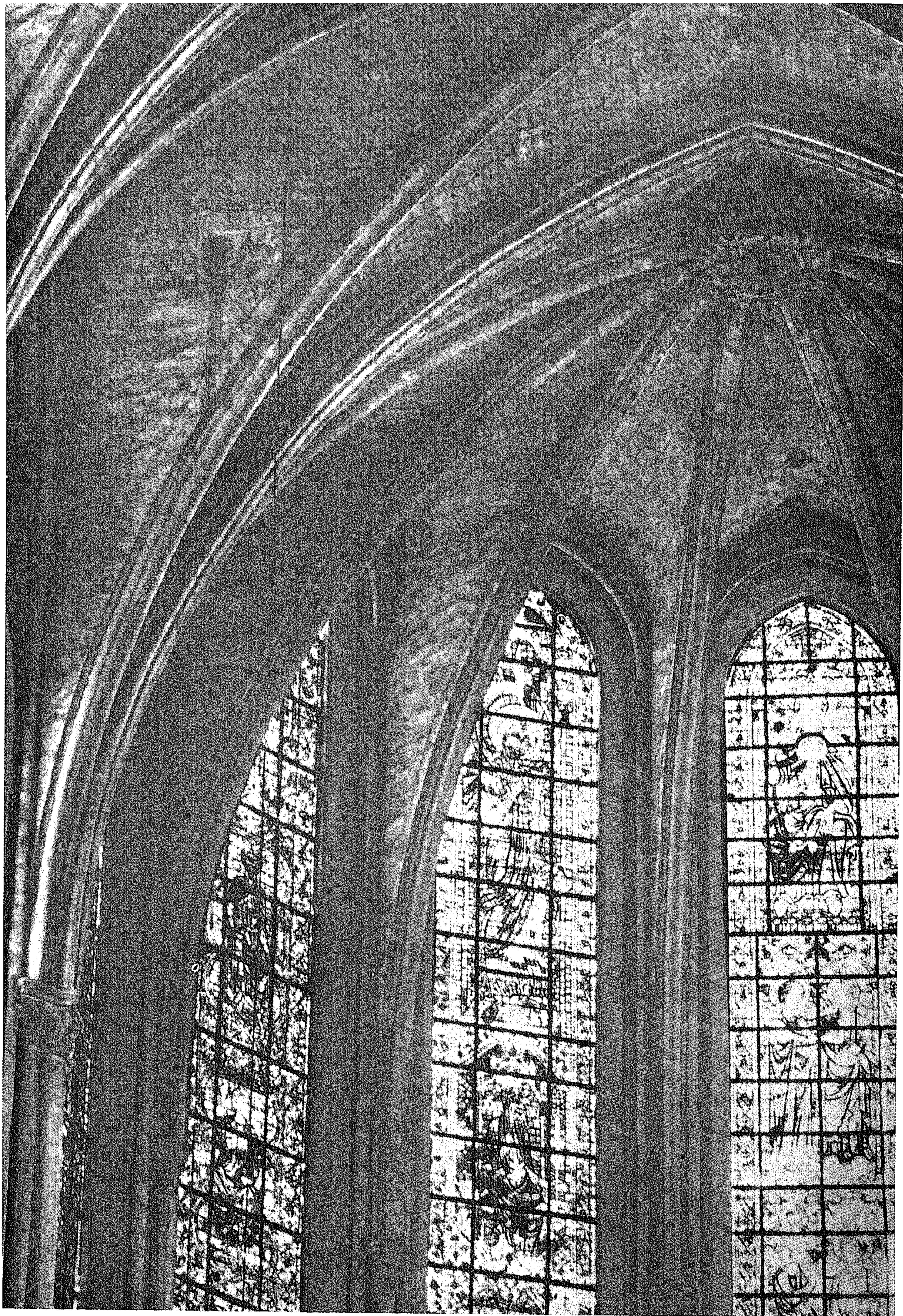
لوحة ٩٦ د: كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . النافذة الزجاجية على شكل الموردة .



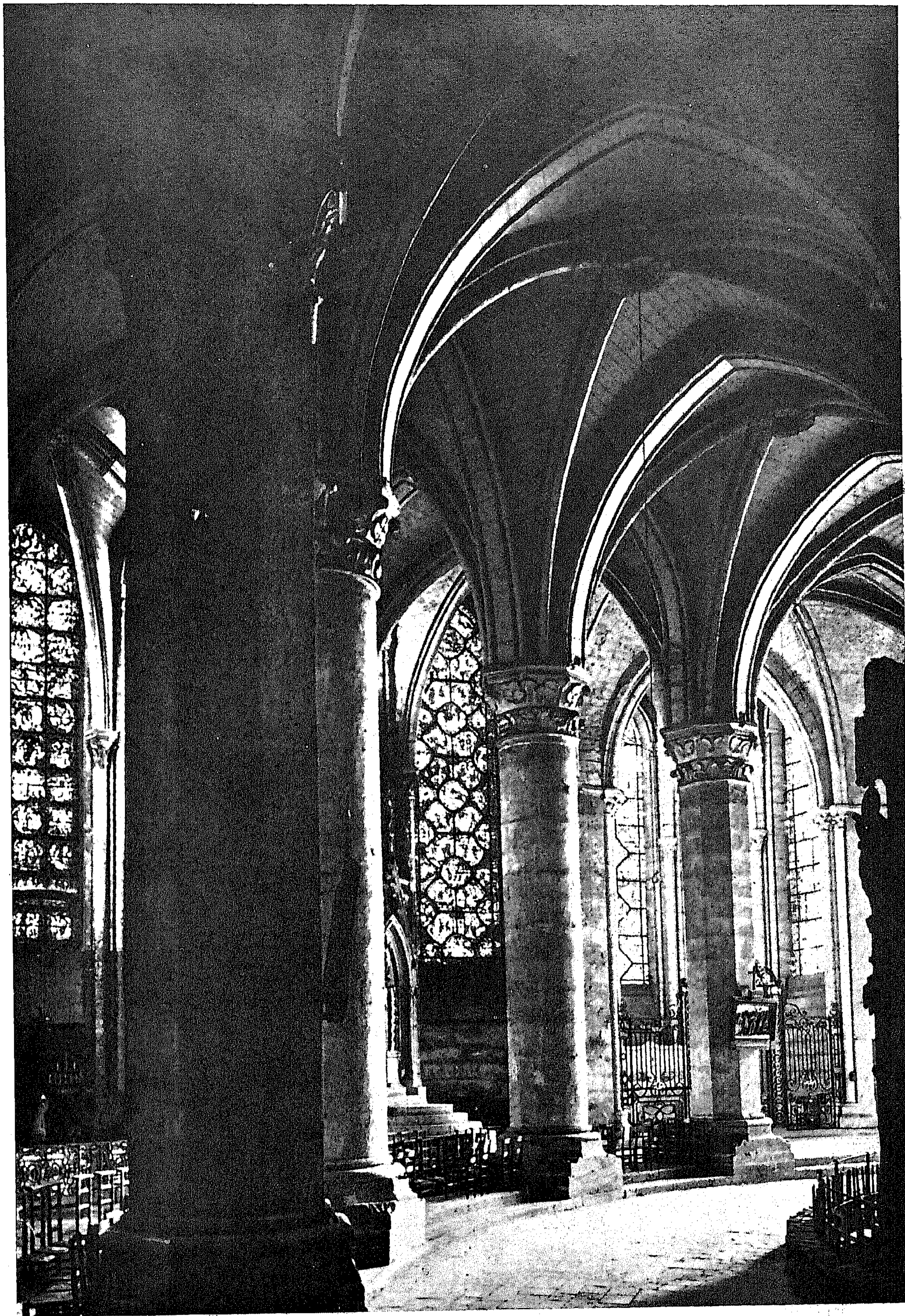
لوحة ١٩٧: كاتدرائية شارتر . القاعة المستعرضة الجنوبية .



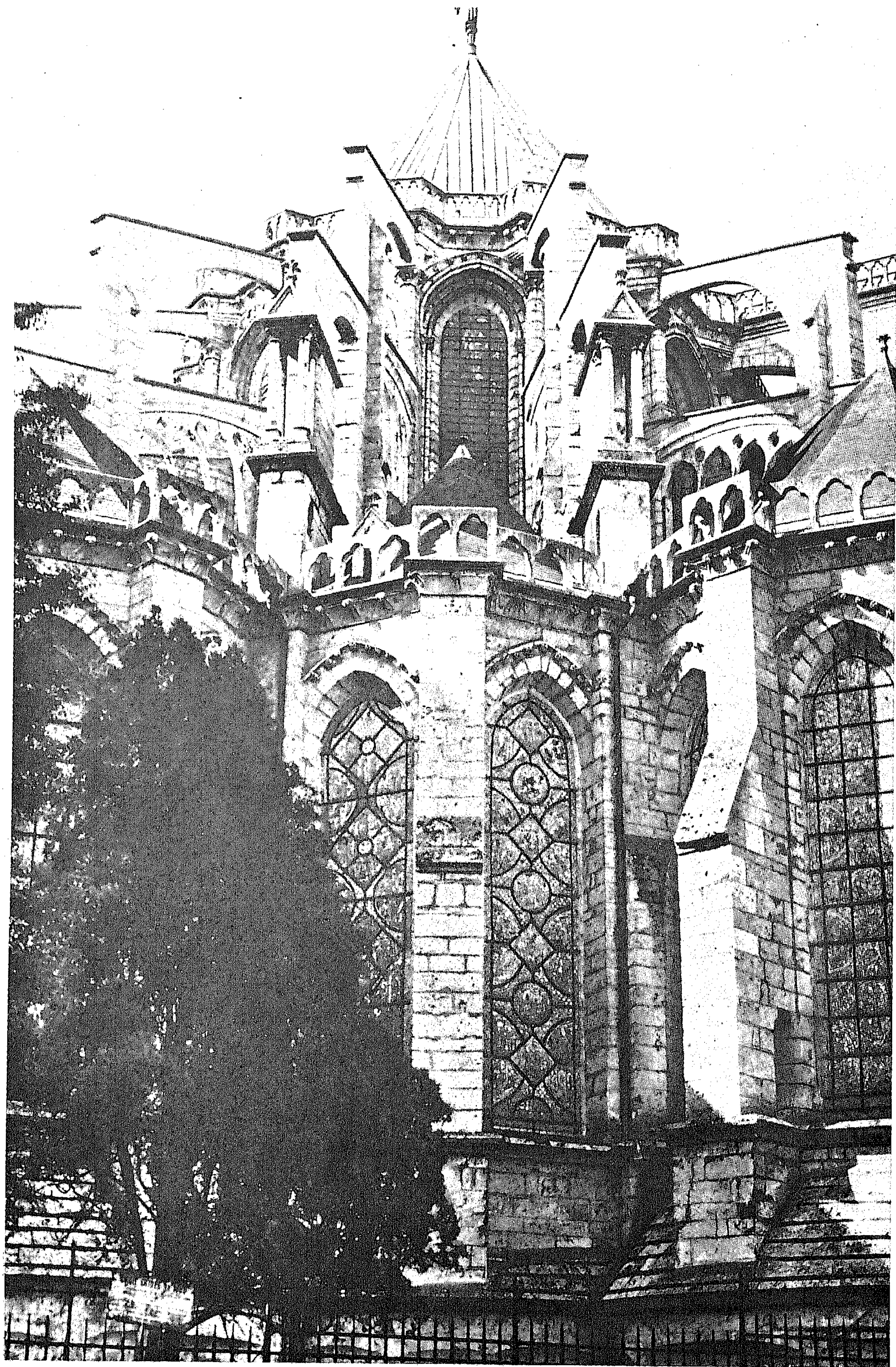
لوحة ٩٧ ب: كاتدرائية شارتر . الصالة العرضية (المجاز القاطع) .



لوحة ٩٧ ج : كاتدرائية شارتر . قبوة ردهة المرتلين .



لوحة ٩٨ : كاتدرائية شارتر . الممشى ذو الرواق المزدوج .



لوحة ٩٩ : كاتدرائية شارتر . الحنية المصلّى . الجانب الشمالى .

منحوتات کاتدرائية شارتر

اتخذ اختيار المنحوتات والمصوّرات وانتقاء مواضعها داخل الكاتدرائية القوطية أهمية كبرى تعادل أهمية المعمار ذاته . فعلى حين لم تكن مثل هذه الزخارف المنحوتة في كنيسة الدير الرومانسكية توجد إلا في حشوة العقد Tympanum فوق مداخل البوابات وعلى أعمدة التيجان داخل الكنيسة وفي التصاوير الجدارية وخاصة في الحنية الكبرى ، وتُصمّم خصيصاً من أجل أولئك الرهبان الذين يؤثرون النسك والتأمل داخل الكنيسة ، كانت أعمدة الكاتدرائية القوطية تشمخ عالية فتصبح معها الموضوعات المصوّرة بعيدة عن مرمى البصر ، فإذا وجدت مثل هذه التصاوير حجبتها الخطوط المعقدة المتشابكة للقبوات . لذلك لم تكن تزيّن تيجان الأعمدة الداخلية في شارتر وغيرها غير الأشكال النباتية والمزهرة ، واقتصر « التشكيل » على النوافذ . واختلفت تيجان الأعمدة القوطية عن زميلتها الرومانسكية في أسلوبها الأقرب إلى الطبيعة في معالجة أوراق الشجر والثمر ، وبدلاً من استخدام الأفكار الخيالية مثل أشجار الفردوس صوّرت بأسلوب واقعي . وتخلو شارتر – باستثناء تلك التيجان ذات الزخارف النباتية وستار قاعة المرتلين البديع الذي أضيف في عصر النهضة – من الداخل من أية منحوتات ، إذ قصد معماريو القرون الوسطى تركيزها في الخارج فحسب . وتدل وفرة المنحوتات القيمة في الخارج بغير نزاع على ما كان يظفر به فن النحت من تقدير وقتذاك ، فثمة ما ينيف على ألفى شكل منحوت خارج كاتدرائية شارتر موزّعة بانتظام بين الواجهة الغربية وبهوى المدخل Porches الشمالى والجنوبى للقاعات العرضية . وطوال العصر القوطى كانت تؤدى هذه المهمة مجموعات من الحرفيين ارتبطوا بخدمة الكنائس لا يكادون يفرغون من تزويد كنيسة بحاجاتها حتى ينتقلوا الى زخرفة غيرها على غرار ما كان يحدث في العصر الرومانسكى . ويتضح من العدد الضخم من النماذج المنحوتة التى طلع علينا بها القرن الثالث عشر وحده أن عدد هؤلاء الحرفيين كان من الكثرة بمكان ، وأن ضربات إزميل النحات على الحجر كانت أصواتاً جَدَّ مألوفة آنذاك . وكان للمثال القوطى ميزة على سابقيه هي أنه كان بوسعه الاهتداء بنماذج من المنحوتات بدلاً من نقل منمنمات المخطوطات فوق سطح الحجر . وعلى حين كان النحت الرومانسكى ينزع إلى « الخطئية » كما نشهد في أردية شخوص الواجهة المثلثة بقيزلاى ، كان النحت القوطى شديد العناية بالحفر فى العمق . وكان لوضع المنحوتات على السطح الخارجى للكنيسة أثره على الفنان إذ أصبح أشد أدراكاً لأثر تلاعب الضوء والظل على الأشكال .

وعلى العكس مما كان يحدث في العصر الرومانسكى كانت أغلب المنحوتات القوطية يكتمل إنجازها قبل وضعها في مكانها . وعلى الرغم من أن تقنية النحات القوطى كانت أرفع شأنًا من تقنية النحات الرومانسكى ، إلا أن الاحتذاء النمطى للإيقونوغرافية المعاصرة لم يُتَح له قدرًا من الخيال الذى تمتع به سلفه الرومانسكى . غير أن كلا العهدين تعرّضا لما يصيب النحت عادة من ازدهار واضمحلال ، فلا شك أن الحرفيين لم يكونوا جميعا على مستوى واحد من المهارة . وكان لغزارة المنحوتات في الكاتدرائية القوطية في بعض الأحيان حين تفقد الروابط الوثيقة بين أشكاله وبين الإطار المعماري أثرها في إحداث بلبلة شديدة . كذلك لم تخامر النحاتين القوطيين أية رغبة في الاستقلال بمهمتهم إذ كان تصميم سنجراتهم وتنفيذها يتم ضمن إطار التصميم المعماري . ولم تكن الكاتدرائية – بوصفها كنيسة الشعب – تتبع نظاما جامدا مثل نظام كنيسة الدير المصممة أصلا لخدمة عدد محدود من رجال الدين المنتهجين أسلوبا خاصا في الحياة ، فبدلا من التكوينات المفردة الموحدة لجأت الكاتدرائية القوطية إلى التنوع متطلّعة بذلك إلى إشباع مختلف مستويات الذوق . وفي شارتر ، حيث تنتمي السقيفة [بهو المدخل] الغربية إلى كنيسة من عهد قديم سابق ، وحيث أسهم كل قرن منذ بداية البناء بنصيب عام في تطوير الكاتدرائية ، كان من الاستحالة بمكان أن يكون ثمة تصميم موحد للكاتدرائية جملة . ولما كانت كثرة من المحتويات ومن أجزاء البناء تُعزى إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر كان من اليسر استنباط فكرة عامة عن تطوّر المبنى .

وقد حدّد التصميم الإيقونوغرافى لشارتر بادىء ذى بدء تكريسها كنيسة للعدراء مريم ، وهو أمر شاركها فيه كثير من كاتدرائيات ذلك العهد مثل نوتردام دى پارى ورايس وروان وأميان ، غير أن كاتدرائية شارتر كانت أكثرها صلة بالسيدة العذراء لامتلاكها لبعض المخلفات الشهيرة وأهمها وشاح العذراء الذى قدمته الامبراطورة أيرينة البيزنطية هدية إلى شارلمان فأهداه حفيدة شارل الأصلى إلى الكاتدرائية . وتأتى في المرتبة التالية بعد وشاح العذراء جمجمة القديسة حنة أم العذراء التى عاد بها الصليبيون من الشرق وأهديت للكنيسة عام ١٢٠٥ ، الأمر الذى أفضى إلى احتشاد كاتدرائية شارتر بمنحوتات القديسة حنة ، وبات عيدها يتخذ مناسبة للحج مثلما كانت ابنتها موضع التقديس والتبجيل . وهكذا حدّدت شخصية العذراء إيقونوغرافية شارتر ، إذ كانت تعدّ خلال القرن الثالث عشر راعية الفنون والعلوم كما كانت الحامية السماوية الراحية وأم البشرية جمعاء ، ومن هنا كان تناول شخصيتها تمثيلا على الحجر والزجاج لا تحدّه أية حدود .

وكان على كاتدرائية شارتر بوصفها قصر مريم « ملكة السماء » أن تبرز بعظمتها وجلالها أمجاد ملكات الدنيا ، وكان هذا العصر هو الذى حلّ فيه الحب الرفيع Courtly love محل الإقطاع والسطوة العسكرية ، ومثلما كان رجال الدين يُنشدون المدائح تمجيدا لمريم البتول ، كان لفرسان القلاع – كما أسلفت – نسيبهم في امتداح معشوقاتهم بصفة خاصة والسيدة العذراء بصفة عامة باعتبارها رمزا عاما لكل السيدات . هكذا كانت المتزلة الرفيعة التى ابتدعتها ذلك العصر للمرأة هى المقابل الدنيوى لما ظفرت به مريم العذراء من تقديس . وتنوّه أشعار ذلك العهد بمفاتن المرأة وفضائلها ، وكان على من يطمح في الظفر بإعجاب سيدة ما أن يحاول التسلل إلى قلبها بأساليب أشد تعقيدا وأكثر حذقا من تلك التى يستخدّمها لاقتحام قلعة حصينة ، وكان لفرسان القلاع نسيبهم في امتداح معشوقاتهم فإذا ما كُتب لأحدهم النجاح صار تابعا وفيّا لمعشوقته A vassal of his mistress وغدت هى « سيدته » التى ياتمر بأمرها . وقد نشأت فكرة الحب الرومانسى خلال العصور الوسطى القوطية وبلغت ذروتها في مجموعة قواعد الفروسية . وإذا ارتقت المرأة مكانة عالية واهتمت بالدفاع عن الضعفاء ضد الأقوياء حدّد هذا المفهوم آداب السلوك الغربى . وكانت المطالعات الأثيرة في الدوائر الأرستقراطية تبدأ من كتاب « فن الهوى » لأوفيد إلى « قصة الورد » المعاصرة

لتطوى في ثنائياها قصة تريستان وإيزولده وأسطورة الملك آرثر . وإذا كانت مثل هذه الأعمال يُقصد بها طبقة الفرسان فقد كانت تُستهل دائما بقوائم مسهبة لأسلاف البطل والبطلة ، ولذلك نجد المعادل المرثى لهذا التقليد في شارتر في تمثيل ملوك وملكات سبط يهوذا بوصفهم أسلاف مريم العذراء والمسيح . وكانت قاعدة المراتب المتدرّجة Hierarchy تطبق بنفس الصرامة التي تُطبق بها في البلاط مُراعى فيها أولوية الأشخاص ومراكزهم . ولما كان أنبياء العهد القديم قد عاشوا قبل عهد المسيح فقد وُضعوا في ظلال السقيفة porch الشمالية على حين اعتلت الرسل وشخصيات العهد الجديد السقيفة الجنوبية ، كما يُشرف المسيح والعذراء باعتبارهما ملك السماء وملكته فوق البوابة الوسطى من كل سقيفة ، على حين تتوزع الشخصيات التالية لهما في الأهمية على أماكن يتحدّد قربها أو بعدها عنهما لوفى مراتبهم . وهكذا خضعت إيقونوغرافية النحت في شارتر لذلك التخطيط المدروس الذي خضع له تصميم عمارة واجهتها ، والذي يهدف إلى التوفيق بين متطلبات رجال الدين وتلبية رغبات واهبي المنح من مختلف الطبقات الاجتماعية مع بعض التنازلات التي تفرضها مجازاة الذوق العام .

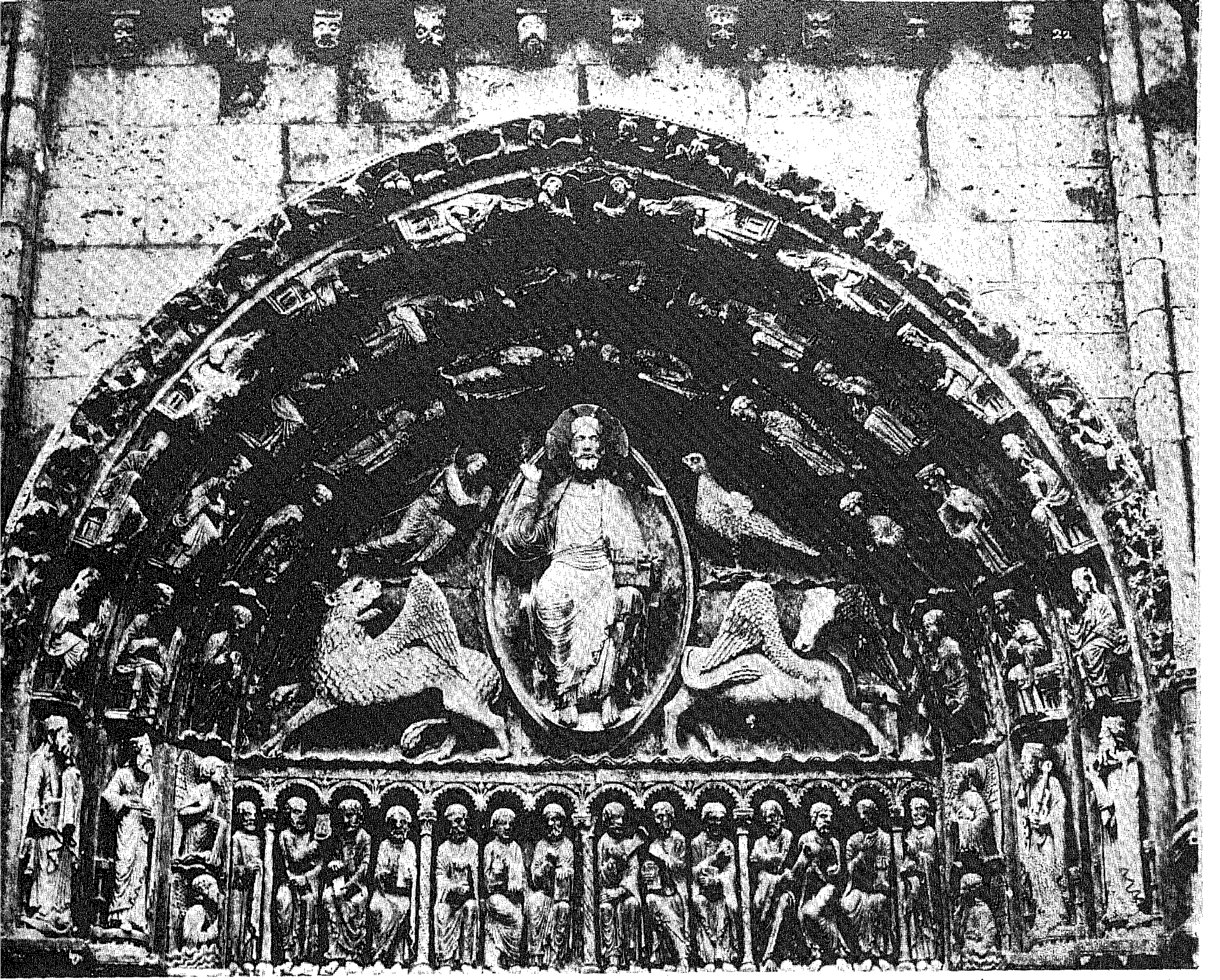
ونشهد على الواجهة الغربية قصة المسيح منذ أسلافه حتى رفعه الله إلى السماء ممثلة في سبعمئة شكل منحوت تنظمه حشوات Tympanum ثلاث وأطر المدخل المعقود Archivolts المحيطة بها وعلى أبدان الأعمدة وتيجانها وفي الشرفة العليا Gallery . وتضم حشوة العقد الوسطى المسيح في جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة وهي الإنسان المجنح رمز متى الرسول والأسد المجنح رمز مرقس الرسول ، والثور المجنح رمز لوقا الرسول والنسر رمز يوحنا الرسول (لوحة ١٠٠ ، ١٠١) وشيوخ الكنيسة Elders الأربعة والعشرين والملائكة (لوحة ١٠٢) . وتصور حشوة العقد فوق المدخل الأيمن من نفس البوابة الملكية بداية حياة المسيح الدنيوية والبشارة ومولده حيث تعلوها صورة العذراء مريم (لوحة ١٠٣) ، بينما تصف حشوة العقد اليسرى خاتمة حياة المسيح وصعوده* (لوحة ١٠٤) .

وتختص التكوينات الفنية ببهو المدخل الشمالي porch بسيرة مريم حتى موتها وتتويجها ملكة للسماء (لوحة ١٠٥) . ويستكمل بهو المدخل الجنوبي قصة فداء البشرية منتقلا إلى العهد الجديد فيسرد قصة الكنيسة وسيرة آبائها وقديسيها ورؤساء الأديرة وأساقفتها ، منتهيا بلوحة يوم الحساب وبعث الموتى من قبورهم (لوحة ١٠٦) ، ويعدّ هذا الموضوع الأخير الذي انتظمته حشوة العقد الوسطى ببهو المدخل الجنوبي هو ذروة التكوين الإيقونوغرافي كله . وفي الوقت نفسه ثمة سجل مرثى كامل لفكر العصور الوسطى ، ذلك أن العدد الوفير من التماثيل والأشكال المنحوتة نحتا بارزا بالإضافة إلى الزجاج المعشق الملون يشكّل بحق موسوعة مرثية تضم معارف القرن الثالث عشر جمعاء . وهكذا تقدم هذه التمثيلات معرضا مصورا للعصور الوسطى مقابلا « للموسوعة اللاهوتية الجامعة »^(٣٧) التي ضمّنها توما الأكويني مختلف التساؤلات والإجابات المتعلقة بالمسائل اللاهوتية ، ومشابها كذلك لكتاب « المرأة الكبرى »^(٣٨) لقائسان من بوفيه الذي قسّم المعارف إلى جملة مزايا هي الطبيعة والمعرفة والتاريخ ، أضيف إليها فيما بعد مرآة الأخلاق ، حيث تتمثل مرآة الطبيعة في منحوتات الحيوان والنبات ، كما تتمثل مرآة المعرفة في المنحوتات المعبرة عن الفنون السبعة وعلامات البروج وتنوّع الأنشطة الزراعية على مدى شهور السنة .

Speculum Majus (٣٨)

Summa Theologiae (٣٧)

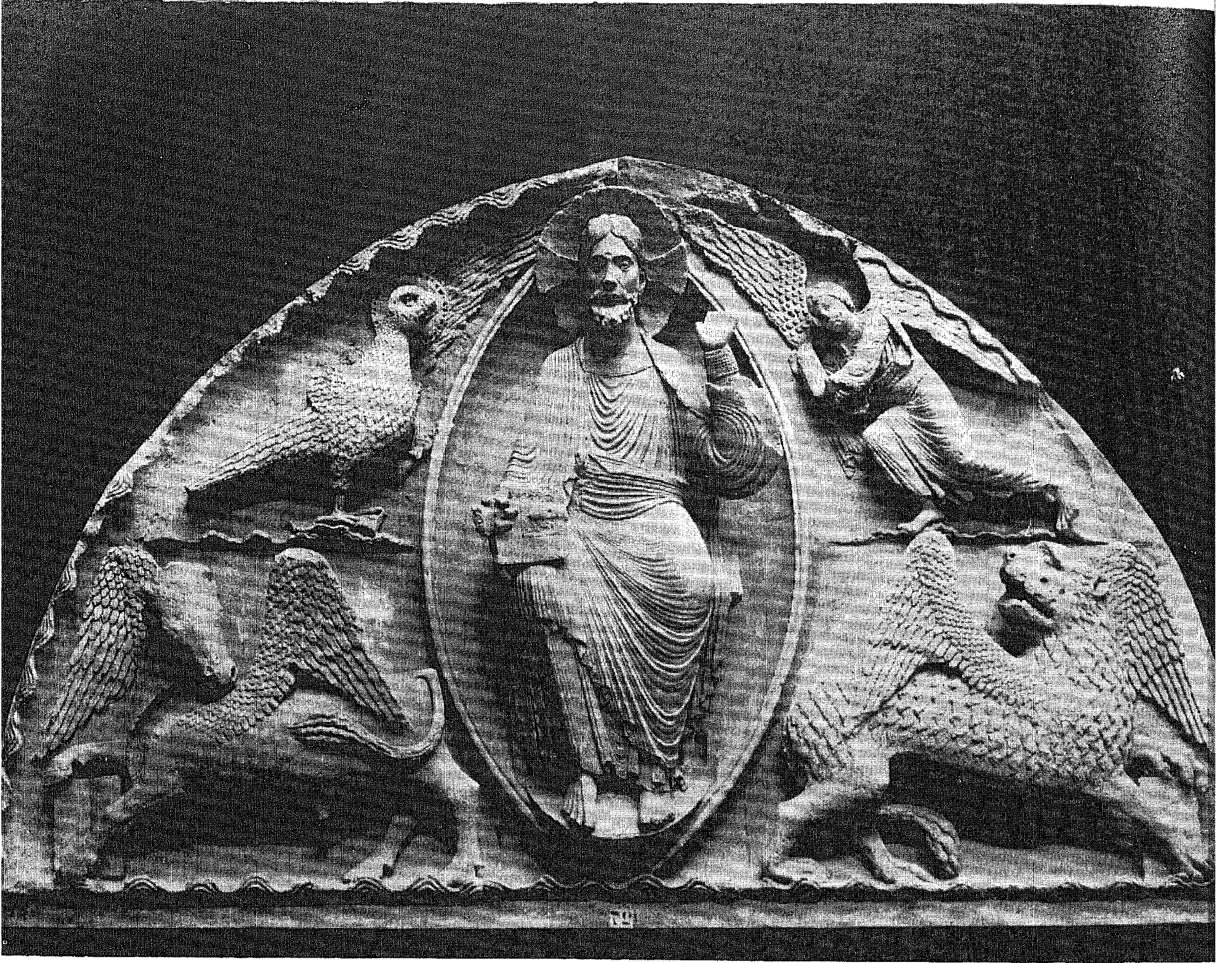
(*) Ascension ثمة مصدران في العهد الجديد يعرضان لصعود المسيح أو انتهاء وجوده الجسدي على الأرض . يقول أولهما : « ورفع يديه وباركهم . وفيما هو يباركهم انفرد عنهم وأصعد إلى السماء » (لوقا ٢٤ : ٥١) . ويحدّد المصدر الثاني هذه الواقعة بوضوح أشد حين يقول : « ولما قال هذا ارتفع وهم ينظرون . وأخذته سحابة عن أعينهم » (أعمال الرسل ١ : ٩) . وما من فنان من الفنانين العظام لم يطرق هذا الموضوع الأثير في العالم المسيحي [م.م.م.ث.] .



لوحة ١٠٠، ١٠١ . كاتدرائية شارتر . بوابة الملوك . حشوة العقد الوسطى . المسيح في جلاله تحيط به رموز أصحاب الأناجيل الأربعة .

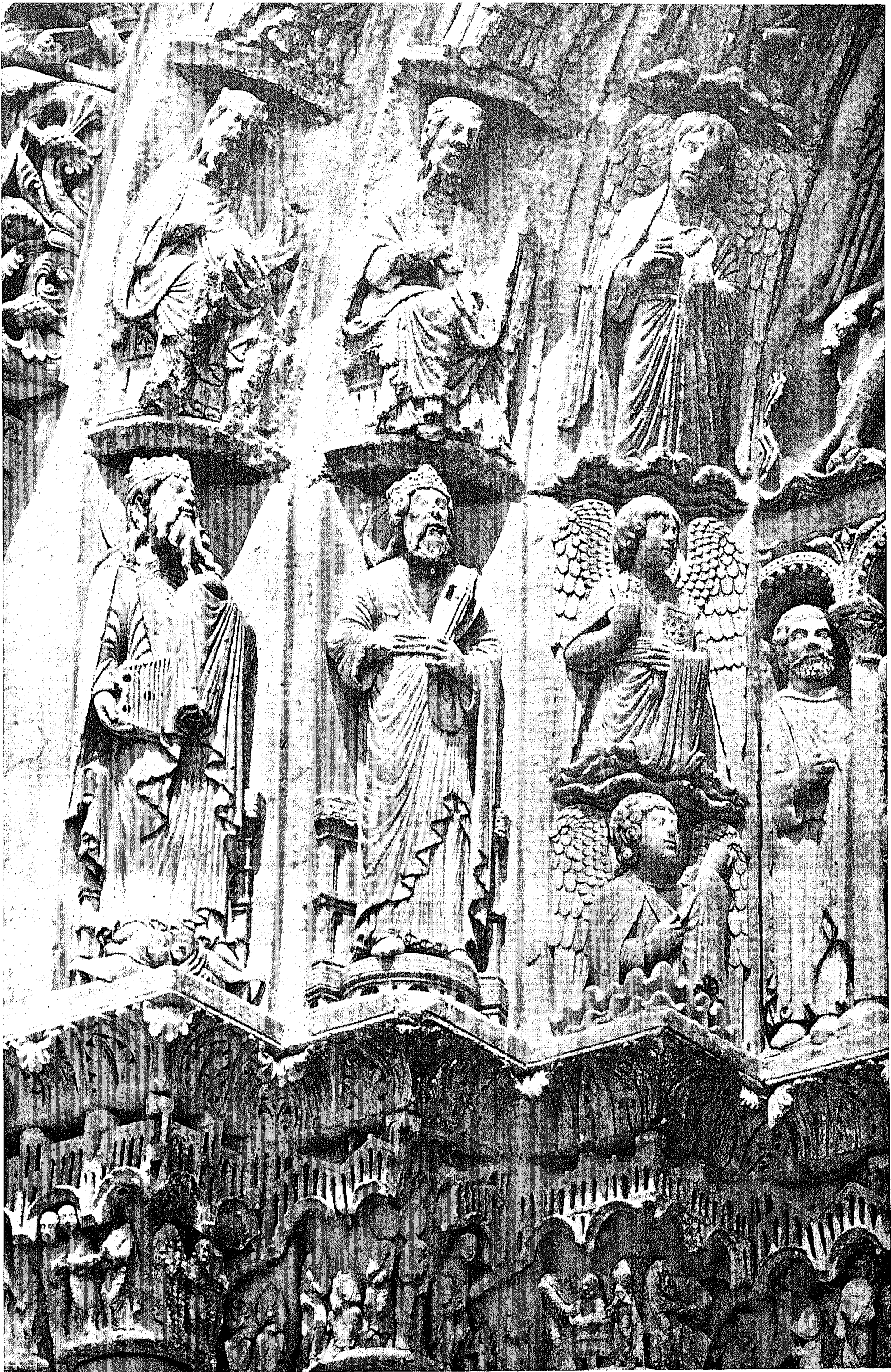
وتتمثل مرآة التاريخ في قصة البشرية منذ آدم وحواء حتى يوم الحساب . وتتمثل مرآة الأخلاق في منحوتات الفضائل والردائل وفي وصف « العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات »^(٣٩) . وإلى مشاهد الإنجيل

(٣٩) العذارى الحكيمات والعذارى الجاهلات Wise and foolish Virgins . يشبه يسوع المسيح ملكوت السموات بعشر عذارى تناولن مصابيحهن وخرجن للقاء العريس ، وكانت خمس منهن حكيما وخمس جاهلات . وعلى حين أخذت الحكيمات زيتا مع المصابيح تقاعست الجاهلات عن أخذ الزيت ، غير أن العريس أبطأ في الوصول في الموعد المحدد فنعسن واستغرقن في النوم . وفي منتصف الليل سمعن من يعلن وصول العريس ويدعوهن للقائه ، فنهضن جميعا وأعددن مصابيحهن ، وإذا مصابيح الجاهلات لا تتقد لخلوها من الزيت ، فطلبن من الحكيمات إعارتهن من زيتهن غير أنهن اعتذرن خشية أن ينفذ زيتهن قبل الأوان ونصحن زميلاتهن بالتوجه إلى السوق لشراء ما يلزمهن من زيت . وفيما هن غائبات جاء العريس فدخلت الحكيمات معه إلى القاعة وأغلقن الباب . وعندما عادت الجاهلات سألن الرب أن يفتح لهن الباب فأنكرهن . وقد سجل الفنان والشاعر الإنجليزي وليام بليك هذا الموضوع في لوحته المحفوظة في التيت جاليري بلندن [م.م.م.ث] .

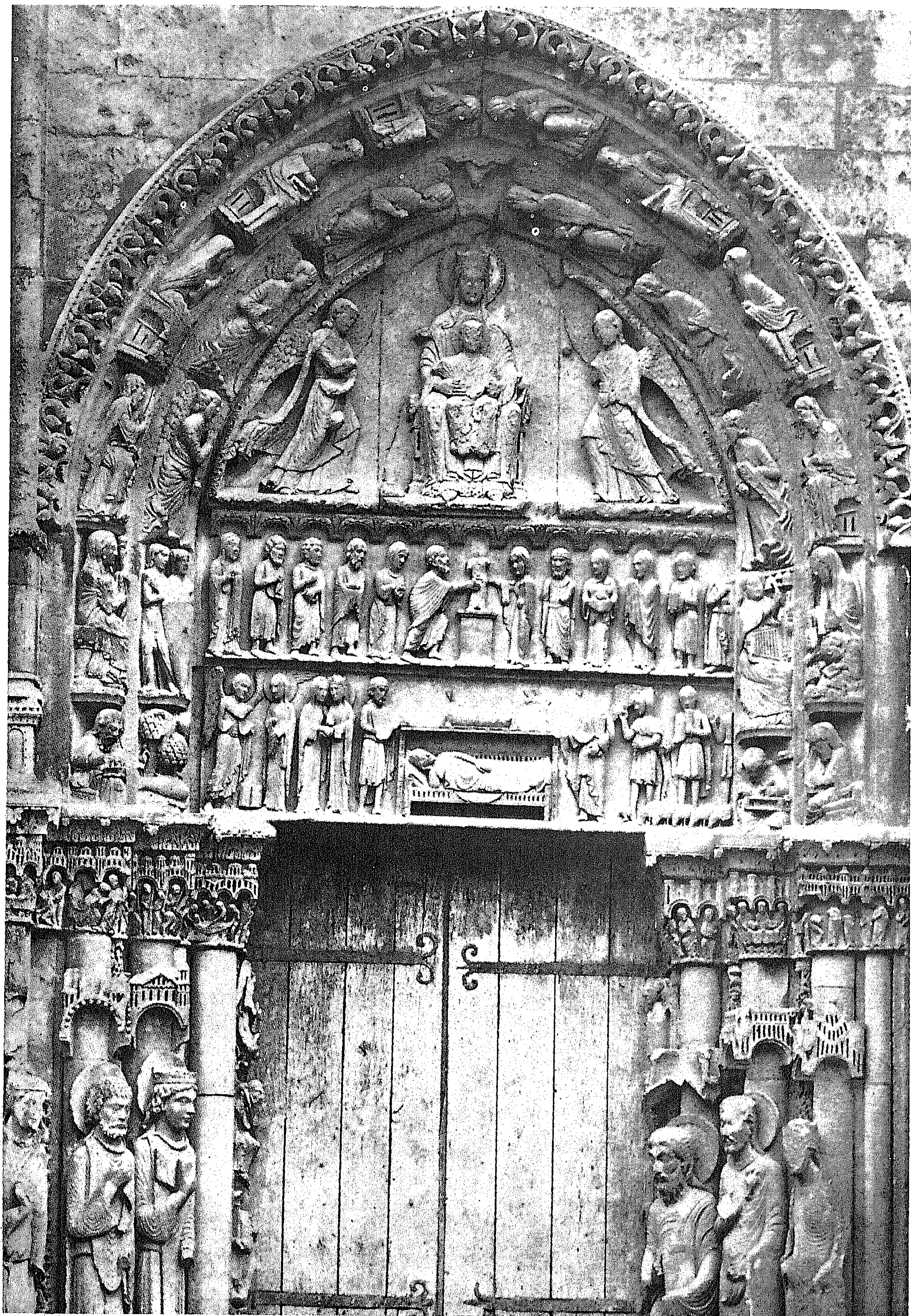


المألوفة والأساطير المتوارثة عن حياة القديسين كان أيضا ثمة موضع لمنحوتات تتناول المأثورات القديمة والتاريخ المعاصر والدواب المستخدمة في الحقول المتاخمة والشياطين (لوحة ١٠٧) وخرافيّ الحيوان والحكايا الخرافية ، وكذا تضم بورترميات الأمراء والتجار وثمانيل الملائكة التي تفيض وسامة وجمالا إلى جوار أشكال المخلوقات الجروتسكية^(٤٠) البشعة التي كانت تستخدم إما ميازيب للمياه أو عناصر زخرفية تنطلق من فوق

(٤٠) Grotesque أسلوب تصويرى وجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفي أطلال المباني الرومانية القديمة . ومن أجل هذا غلب عليه اسم Grotesque المشتق من كلمة grotta الإيطالية التي تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة ، ويتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب . وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها في تكوينات مهجّنة شاذة عجيبة . وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلوّ في التشويه أو مجاوزة الحدّ فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذى يحرك في النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته ، وهى إلى هذا على جانب مكين من الحكمة الفنية [م.م.م.ث] .



لوحه ١٠٢ . كاتدرائية شارتر . الواجهة الغربية . بوابة الملك . حشوة العقد الوسطى . شيوخ الكنيسة الاربعة والعشرين والملائكة . (تفصيل) .



لوحة ١٠٣ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد في الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن . العذراء والطفل .

كرانش السقف أو تفاجيء الأعين متخفية هنا وهناك في مواضع غير متوقعة ، وكذلك التماثيل الرامزة للفنون والفضائل والردائل . ولقد اكتسبت هذه المنحوتات أهمية كبرى لخطورة شأنها ووظيفتها باعتبارها « إنجيل الفقراء » و « كتاب الأميين » . وهكذا غدت إيقونوغرافية كاتدرائية شارتر نوعا من الموسوعات المرئية والدينيوية ، وصارت الكاتدرائية التي أصبحت مركز نشاط المدينة وحدة متكاملة معبرة عن أسلوب الحياة في عصرها . وعلى هذا النحو الذي جمعت فيه كاتدرائية العصور الوسطى بين الشمول وضخامة الحجم ، واحتواء الوفرة الغزيرة من المعارف ، ومرونة عمارتها وقابليتها للتطور المتصل ما جعلها مؤسسة جليلة الشأن عميقة الأثر في حياة مجتمعاتها المعاصر .

وإذ كان عدد التمثيلات المنحوتة كبيرا حتى ليتطلب وصفها تفصيلا مجلدات عدة فسأقصر الوصف على تكوينين نموذجيين : أحدهما هو بوابة العذراء مريم بالواجهة الغربية من القرن الثاني عشر ، وثانيهما هو جزء من مثلها بيهو المدخل الشمالى من القرن الثالث عشر .

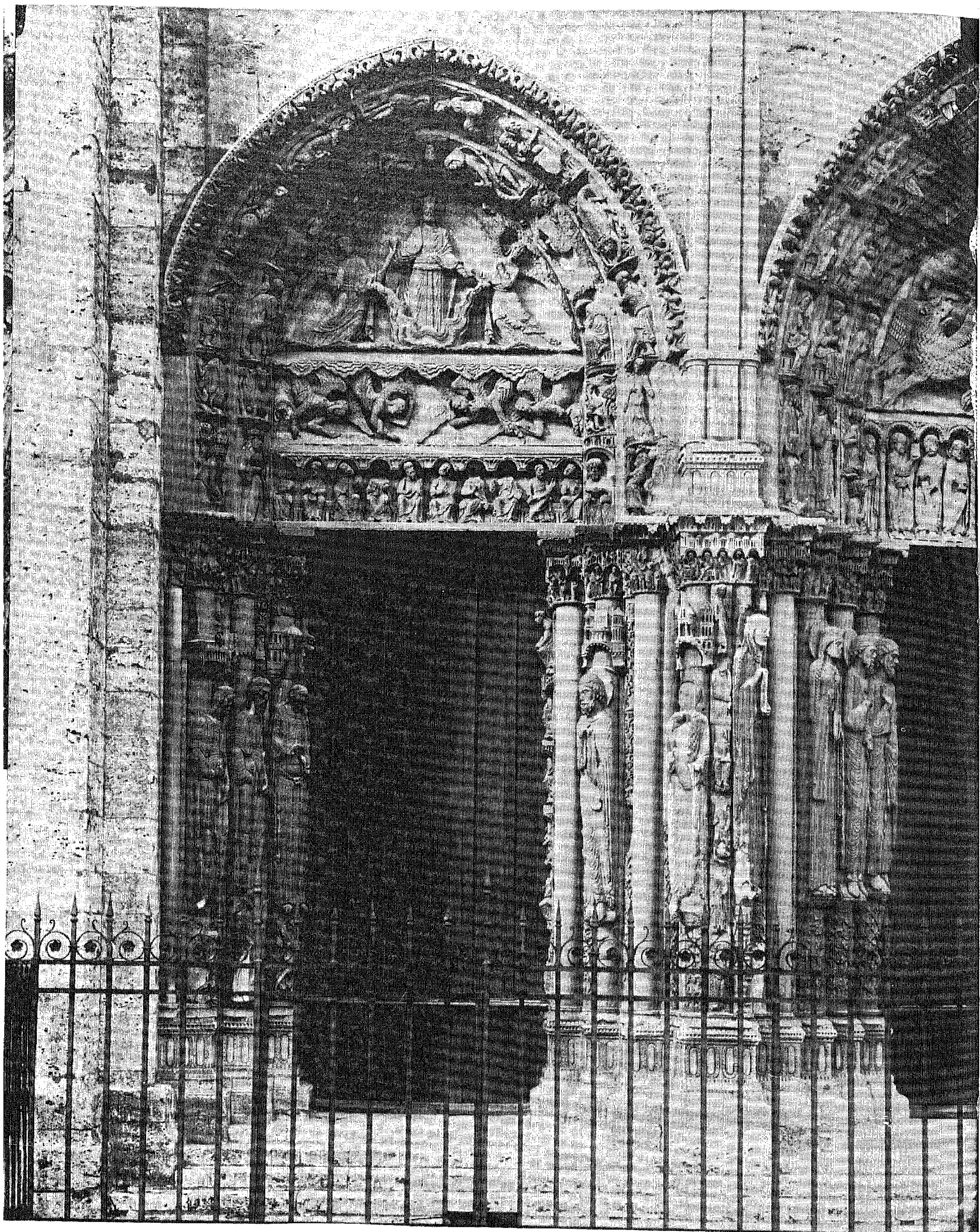
وتعدّ واجهة « بوابة العذراء » بكاتدرائية شارتر (لوحة ١٠٣) نموذجا للتكوين القوطى المبكر اتخذته كافة كنائس نوتردام التالية . وتروى هذه الواجهة قصة العذراء ببساطة في ثلاث لوحات من النقش البارز ؛ فنرى في الجزء الأدنى الأيسر مشهد البشارة حيث الملاك جبريل المجنح والعذراء مريم ، يليهما مشهد زيارة العذراء للقديسة إيلصابات Visitation^(٤١) ، ثم مشهد ولادة المسيح في الوسط ، ثم الرعاية وسط أغنامهم في سبيلهم إلى السجود للطفل يسوع ، تماما مثلما يأتي الرعاية المعاصرون من الحقول والمراعى المتاخمة لشارتر للتعبد في كنيسة مريم العذراء . ويسجل الشريط الأوسط « مقدمة يسوع الطفل في الهيكل ، ويكاد موضعه فوق الهيكل يُنبئ بفدائه للبشرية بعدد . ويتوافد الأصدقاء من كلا الجانبين حاملين الهدايا ، بينما تجلس العذراء في المساحة العلوية متوجة فوق عرشها حاملة طفلها ، وعلى جانبيها اثنان من رؤساء الملائكة . ويبدو النحت البارز للعذراء مواجهها وكأنها ملكة تتقبل الولاء من الناس ، حانين هاماتهم عند ولوجهم الكاتدرائية من البوابة .

ويسترعى انتباه المشاهد الأشكال الرامزة لصفاتها وشمائلها في أطر المدخل المعقود Archivolts المحيطة بحشوة العقد tympanum والموحية بشدة ارتباط العذراء مريم بالفنون السبعة^(٤٢) مثلما كانت الربّة أثينا راعية الفكر . وقد ذهب ألبرتوس ماجنوس في مؤلفه « الكتاب المريمى »^(٤٣) إلى أن العذراء كانت تجيد شتى

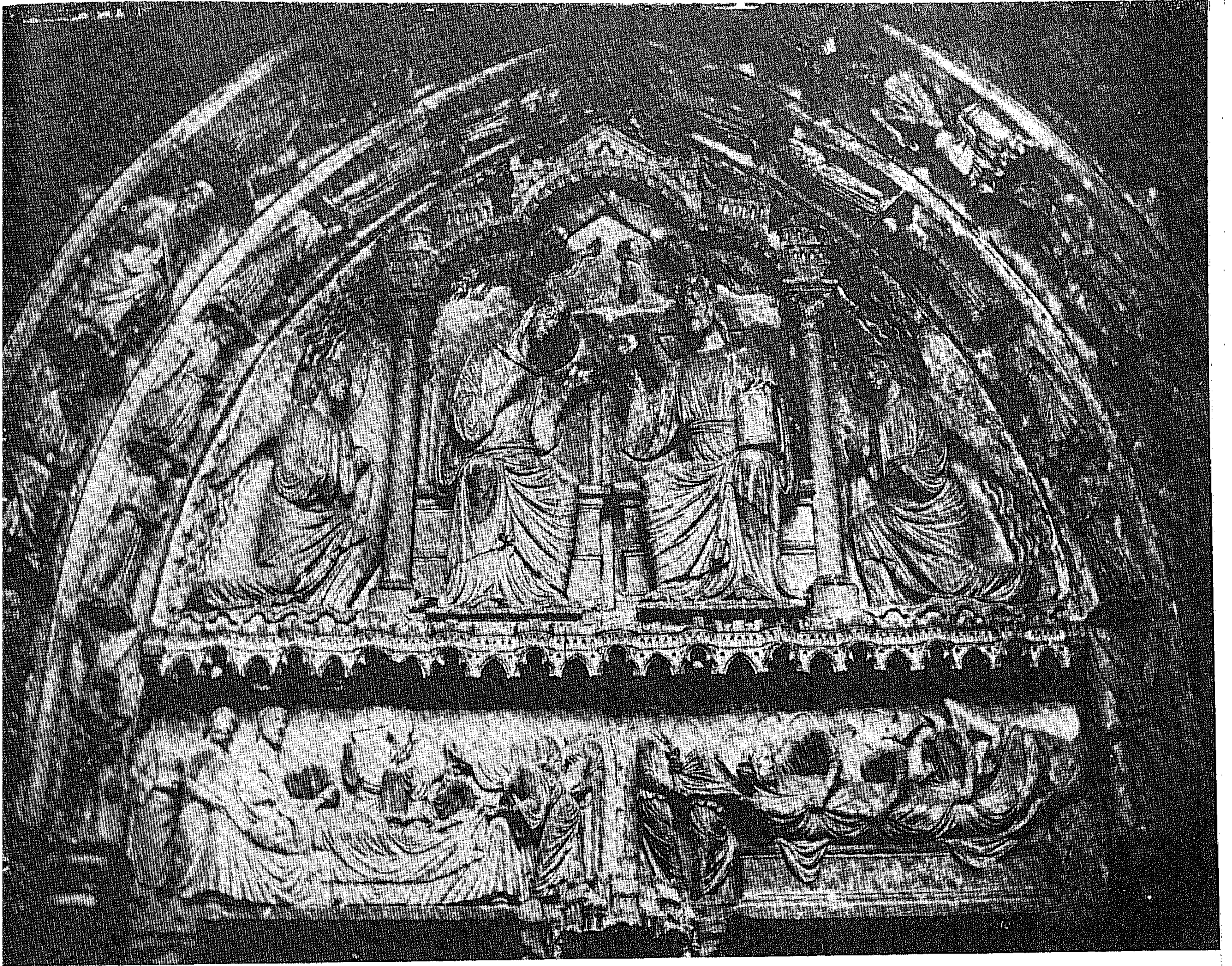
(٤١) Visitation زيارة العذراء للقديسة إيلصابات أم يوحنا المعمدان وابنة خال مريم ، وتظهر في صور الزيارة وصور ميلاد يوحنا المعمدان في شكل امرأة مسنة . والزيارة هي الاسم الذى يطلق في فن التصوير على اللوحات التى تمثل زيارة العذراء مريم بعد أن حملت لابنة خالها إيلصابات التى كانت هي الأخرى في شهر حملها السادس بعد أن ظلت عاقرا طوال حياتها وبشرها الملاك جبريل بأنها سترزق يوحنا المعمدان (إنجيل لوقا ١: ٣٦-٥٦) . وتظهران في الفن القوطى تحيى إحداها الأخرى بإيماءة . وفي عصر النهضة تظهران متعانقتين . وفي فن الحركة المناهضة للإصلاح الدينى تظهر إيلصابات وهي تجثو راکعة في إجلال أمام العذراء . وعادة ما يقع هذا المشهد أمام بيت زكريا كبير كهنة المعبد وزوج إيلصابات التى تبدو في هيئة سيدة مُسنة أمام العذراء الفتية . وقد تظهران وحدهما أو بصحبة رجلين - ولا سيما خلال القرن السادس عشر في التصوير البندقى - هما زكريا ويوسف زوج مريم . وفي التصوير البيزنطى يظهر طفل يحمل على كتفه عصا تتدلى منها سلّة . وعلى جانب الصورة حظيرة مقيّد إليها بغل يأكل [م.م.م.ث] .

(٤٢) Liberal arts وهى الدراسات النظرية العامة التى تدرّس بكلية أو جامعة لا يقصد بها تأهيل الطالب لمهنة معينة بل لتوسيع معلوماته وثقافته العامة وتنمية قدراته العقلية ، وتشمل العلوم الثلاثة Trivium وهى النحو والبلاغة والمنطق ، وكذا الفنون الأربعة Quadrivium وهى الحساب والموسيقى والهندسة والفلك [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبة] .

(٤٣) Mariale .

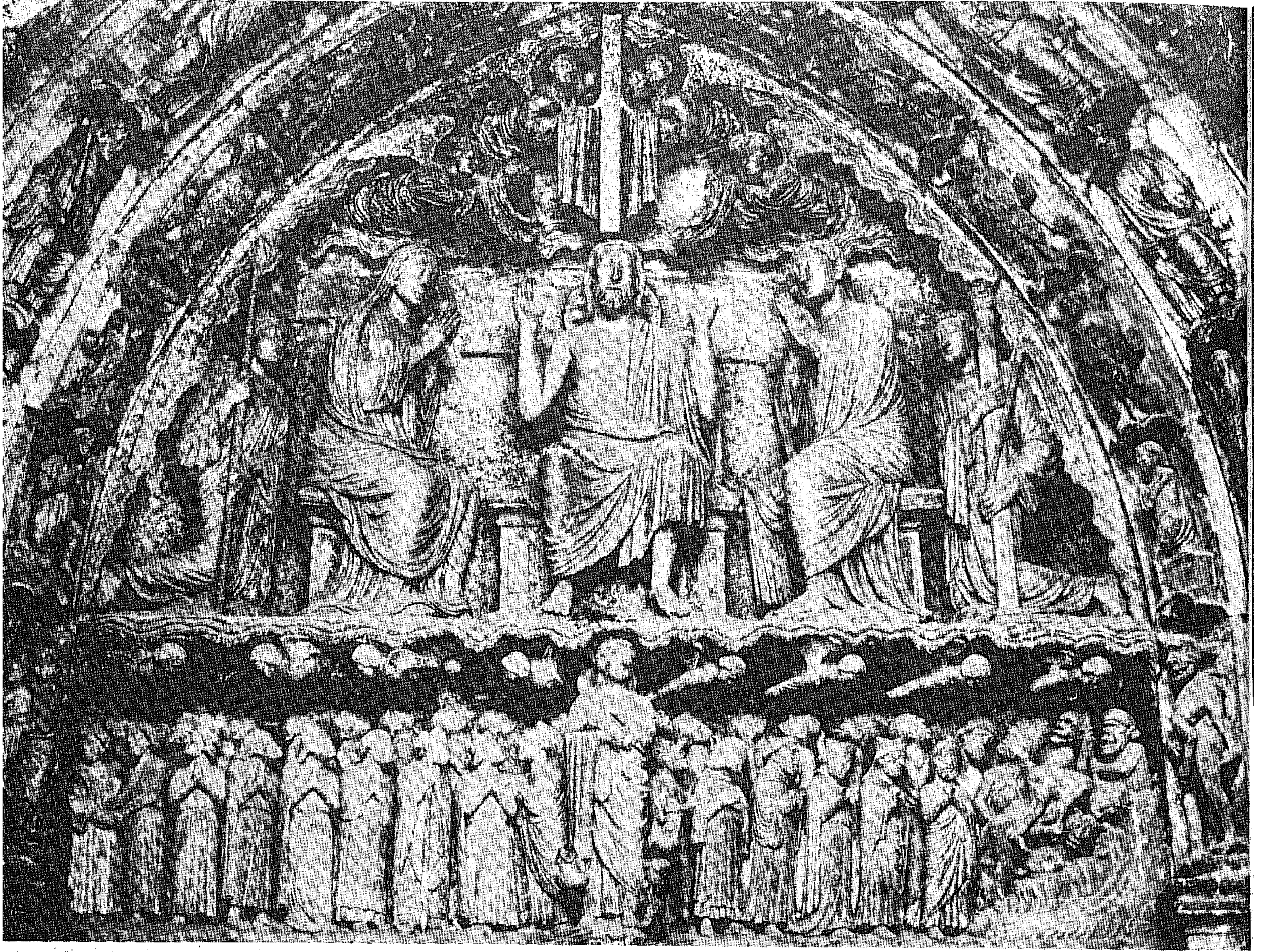


لوحة ١٠٤ . كاتدرائية شارتر . البوابة الملكية . حشوة العقد اليسرى . صعود المسيح .



لوحة ١٠٥ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الشمالى . سيرة مريم حتى موتها وتبويجها ملكة للسماء .

الفنون إجادة تامة ، وهو ما أكدّه توما الأكويني في موسوعته اللاهوتية الجامعة فذكر أن مريم العذراء المباركة قد أمسكت بأزمة الفنون السبعة . وتدل هذه المنحوتات أيضا على أن هذا العصر قد نبغ فيه علماء كبار ، وعلى أن إعمال الذهن قد أصبح بعد الإيمان أحد شروط الخلاص . كما تجلّى ضمن هذه المنحوتات ما يدل على أن شارتر نفسها كانت إحدى مدارس الكاتدرائيات الكبرى ، فقد اشتهرت مع رانس قبل أن تنشأ جامعة باريس بأنها كانتا أعرق مراكز العلم في أوروبا . واشتمل منهج مدرسة كاتدرائية شارتر على الفنون السبعة ، كما انتظمت أيضا العلوم الأربعة ، فرمزت إليها كلها في أسلوب تجريدى بأشكال نسائية قريبة الشبه من ربات الفنون الكلاسيكية « الموساى » ، ومن تحتها أشكال أشهر أقطاب هذه الفنون . ففي أسفل الركن الأيسر من إطار المدخل المعقود Archivolt (لوحة ١٠٣ كرى أرسطو وهو يغمس ريشته في المحبرة ومن فوقه امرأة مستغرقة في التأمل تمثل ربة الجدل وتحمل في يدها اليمنى تينا برأس أفعى يرمز للفكر والمهارة ، وبيسراها شعلة المعرفة . ثم نرى شيشرون أعظم الخطباء صيتا تعلوه شخصية تمثل البلاغة



لوحة ١٠٦ . كاتدرائية شارتر . بهو المدخل الجنوبي . حشوة عقد يوم الحساب وبعث الموق من القبور .

والخطابة . ونشهد بعدهم إقليدس وربّة الهندسة وكلاهما مستغرق في حساباته . وعلى نفس الشريط مع انحدار قوس الإطار نحو الركن الأيمن نرى شكلا يمثل الرياضيات وربما كان بويثيوس ، ومن تحته ربّة الفلك تتطلع إلى النجوم حاملة « مكيالاً » يرمز للعلاقة بين علم الفلك والتقويم السنوي وهو أمر له شأنه بالنسبة لإقليم زراعي كشارتر ، كما يجسّد بطليموس الذي عزى إليه أهل العصور الوسطى ابتكار الساعة والتقويم السنوي . وفي أدنى اللوحة نرى رمز النحو (لوحة ١٠٨) ودوناتوس أحد النحاة الرومان ، وعلى حين تحمل ربّة النحو بيسراها كتاباً مفتوحاً تُمسك يمينها بخيزرانة المعلّم فوق رأسى تلميذين صغيرين يضحك أحدهما وهو يشدّ شعر زميله . ثم نصل إلى الشخصيتين الأخيرتين في مجموعة الفنون السبعة في أدنى الإطار فنرى پيثاجوراس (لوحة ١٠٩) مكتشف نظرية الموسيقى منكبا على الكتابة بطريقة العصور الوسطى والقمطر مستند على فخذه ، ومن ورائه رف على الحائط تصطف به أدوات الكتابة والممحاة . ويعلوه شكل يمثل ربّة الموسيقى وقد أحاطت بها الآلات الموسيقية (لوحة ١١٠) حيث نشهد من ورائها آلة المونوكورد

التي بها تقاس المسافات الموسيقية لضبط ذبذبات الطبقات الموسيقية ، وفوق ججها آلة السنطير ، كما علقت على الحائط ثلاث آلات فيول ثلاثية الأوتار . وتبدو الربة وهي تفرع مجموعة الأجراس الموسيقية التي تشير إلى اكتشاف بيثاجوراس للعلاقات الحسابية التي تحدّد المسافات التامة للأوكتاف والخامسة والرابعة . ويتجلى من شكل بيثاجوراس المفكر وربة الموسيقى العازفة أن شارتر كانت مركزا هاما للموسيقى بجانبها النظري والعمل .

وتكشف المقارنة بين هذه الأشكال التي تمثل الفنون السبعة وبين الأشكال الموجودة فوق بهو المدخل الشمالي Porch إلى أي حد قد ازداد الفضول العقلائي خلال القرن التالي ، فبعد أن أشربت الجامعات التقاليد الإنسانية للفنون السبعة التي كانت تدرس في مدارس الكاتدرائية ، انتظمت بها أيضا دراسة اللاهوت والطب والقانون ، فنرى تجسيدا للفلسفة في شخص أرسطو ، وكذلك للهندسة التي اندمجت هنا مع العمارة ممثلة في شخص أرشميدس ، والطب ممثلا في شخص أبقرط ، هذا إلى دراسات أخرى غير جامعية مثل التصوير ممثلا في شخص الفنان الإغريقي أپيلليس وصياغة المعادن ممثلة في شخص توبال قاين Tubal-cain « الضارب كل آلة من نحاس وحديد » والزراعة التي يمثلها فريق مكون من آدم وقابيل وهابيل .

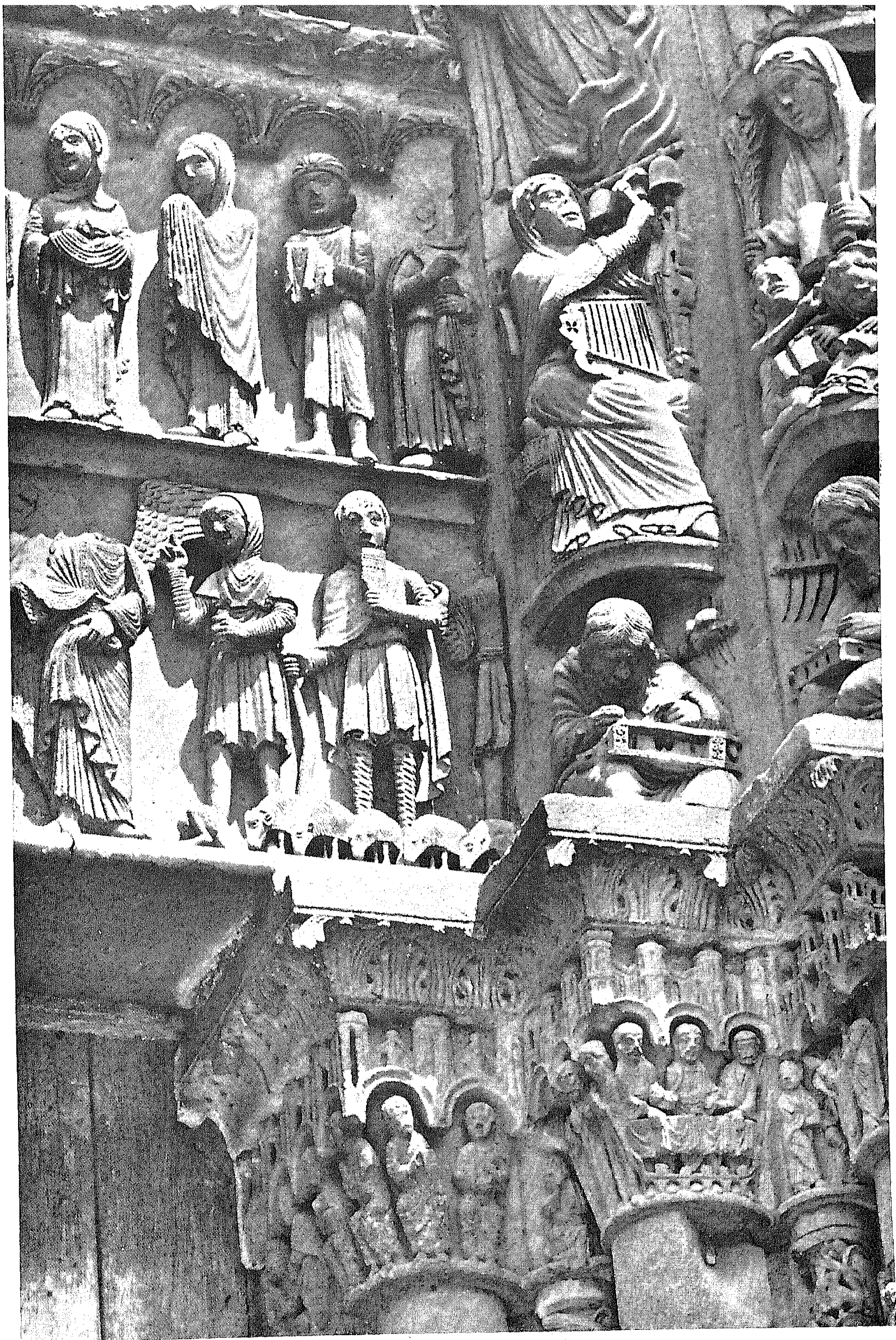
أما بهو الدخول الشمالي الذي لا يضارع بمداخله المهيبة الثلاثة portals والتي تمتد بعرض ستة وثلاثين مترا ممتدة بموازة القاعة العرضية Transept بأكملها فتعد بالقياس إلى الواجهة الغربية أكثر إتقانا وتحورا في نفاصيلها الزخرفية ، وهي هبة من الأسرة المالكة الفرنسية ، يرجع تشييدها وزخرفتها إلى عهد الملك لويس الثامن وعهد الوصاية التي تولتها زوجته بلانش القشتالية ثم عهد ابنه لويس التاسع (سان لوى) . وهو ما استغرق الأرباع الثلاثة الأولى من القرن الثالث عشر . وقد اتخذ هذا البهو أيضا اسم العذراء إذ يفيض في تناول موضوعات بوابة العذراء الموجودة بالمدخل المهيّب الغربي إفاضة شبه موسوعية . فنرى مشاهد البشارة وميلاد المسيح وطفولته على المدخل المهيّب الأيسر . بينما نرى مشاهد موتها وصعودها فوق عارضة المدخل المهيّب الأوسط ، كما نرى تنويعها ملكة للسماء فوق حشوة العقد . كما تكشف عن دلالاتها وشمائلها سلسلة بعد أخرى من التمثيلات فوق أطر المدخل المعقودة Archivolts ، مثل المطوبون^(٤٤) الأربعة عشر وتجسيدات النساء الإثني عشر اللاتي يمثلن حياة العمل وحياة التأمل . هذا إلى تماثيل عضادتي المدخل Jamb Figures الرائعة ، فنرى من بينها تماثيل الأنبياء داود وصمويل وموسى وإبراهيم مع ابنه اسحق وملشيصادق (لوحة ١١١ ، ١١٢) ثم ما أروع الشكل المثل لحنه حامله ابتها مريم بين ذراعيها (لوحة ١١٣) وهي اللوحة التي تزين العمود الناصف Trumeau بالمدخل المهيّب الأوسط . ويعد هذا الشكل أحد روائع طراز النحت القوطي بخطوط أطواء الرداء المتساوقة والوجه الوقور المعبر عن أسى سجايا الأمومة . ولا نستطيع أن نغفل لوحة ميلاد المسيح التي بالسرداب (القبو) أسفل المذبح ، وهي ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة ١١٤ ، ١١٥) فالمشاهدون لا يملكون غير الإعجاب بصدق تعبيرها وما يبدو فيها من الوداعة التي تشيع في وجهي العذراء وطفلها .

ويلفتنا أن عقود بهو الدخول الجنوبي مدببة أكثر من سابقتها ، كما أن السقف المسنّم الذي يعلوها يضاعف من الإحساس بانطلاقها الرأسى . كذلك يتيح تراجع البهو عمقا مزيدا من تلاعب الضوء والظل

(٤٤) Heavenly Beatitudes : المطوبون أو المغبوطون الأربعة عشر هم تلاميذ المسيح الإثني عشر ، أضيف إليهم في المشاهد المسيحية قديسان أجريت عليهما القرعة لاختيار أحدهما ليحل محل يهوذا الخائن الذي أسلم المسيح .



لوحة ١٠٧ . كاتدرائية
شارتر . الشيطان
يختطف روحاً .



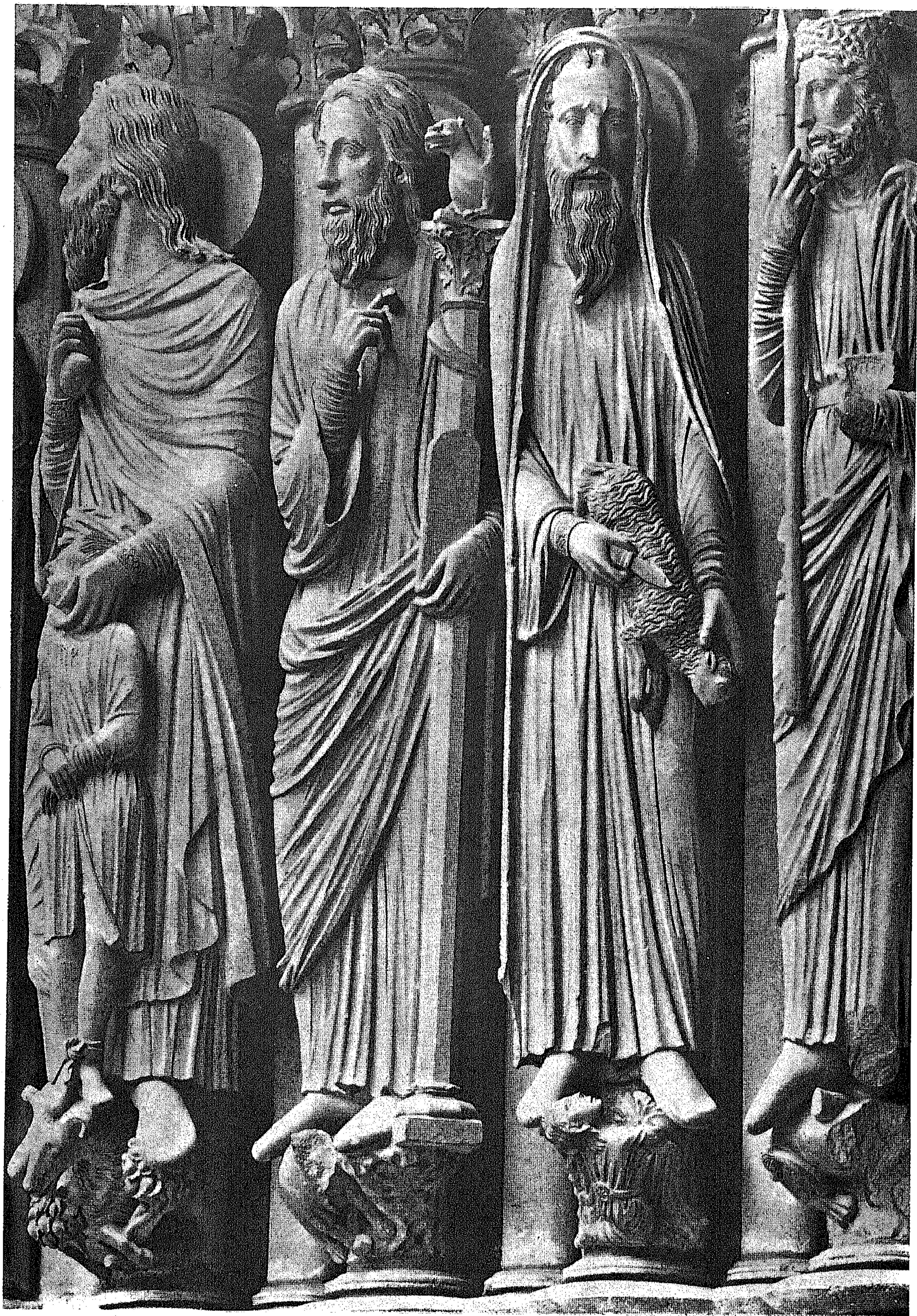
لوحة ١٠٨ : البوابة الملكية. بوابة العذراء. إطار المدخل المعقود. حشوة العقد في الواجهة الغربية فوق المدخل الأيمن. الركن الأيسر: أقطاب الفنون.



لوحة ١٠٩ . كاتدرائية شارتر . إطار المدخل المعقود : پيشاجوراس .



لوحة ١١٠ : كاتدرائية شارتر . إطار المدخل المعقود : ربة الموسيقى .



لوحة ١١١ : كاتدرائية شارتر . البوابة الشمالية . تمثال عضادة المدخل . الأنبياء داود وموسى وصمويل وإبراهيم ومعه ابنه إسحق .

لوحة ١١٢ . كاتدرائية شارتر . تمثال عضادة المدخل :
ابراهيم ومعه ابنه اسحق . (تفصيل) .



لوحة ١١٣ : كاتدرائية شارتر . عمود ناصف بالمدخل المهيب الأوسط .
القديسة حنة حاملة ابنتها مريم بين ذراعيها .





لوحة ١١٤ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح : بالسرداب أسفل المذبح .

فوق المنحوتات الغزيرة الوفيرة بحيث لم تدع حيزاً من قواعد الأعمدة حتى قمة السقف المسنّم إلا شغلته . كذا يسترعى انتباهنا أن أشكال الأجساد في كل من البهوين الشمالى والجنوبى ذات نسب طبيعية بالمقارنة بأشكال الواجهة الغربية ، وأن وضعاتها شديدة التنوع وبعيدة عن الطابع المألوف المتعارف عليه ، كما تحمل قسّمات الوجوه مزيداً من الحيوية . وجاء تمثيل الحيوان والنبات أقرب إلى النزعة الطبيعية ، وتكشف مقارنة أشكال الشخصوس مع شخصوس الواجهة الغربية — التى لا تعبر عن شخصيات بعينها — عن تميّز فردى تبدو معه هذه الشخصوس وكأنها بورتريهات لأشخاص على قيد الحياة . ومن هنا يتضح من تطور الأسلوب كيف تنازل النحت القوطى عن قدر من الضخامة السابقة عليه ، كما ازداد ارتباطه بالعمارة .



لوحة ١١٥ . كاتدرائية شارتر . ميلاد المسيح (تفصيل) .

الزجاج المعشق الملون بكاتدرائية شارتر

إن نوافذ ممشى كنيسة سان دني بباريس ذات اللون الأزرق المتألق والتي صُنعت عام ١١٤٦ ، وكذا نوافذ كنيسة سانت شابل بباريس ذات اللون الأرجواني الفاتح التي صُنعت عام ١٢٤٨ ، هذه وتلك تشير الى بداية ونهاية المرحلة التي بلغ فيها الزجاج المعشق الملون الفرنسي أوج كماله . ففي هذه المرحلة زُيّنت المئات من الكنائس الكبرى بل والكنائس المتواضعة بالريف ، هذا الى الكاتدرائيات العظمى بروائع من الزجاج الملون . غير أن الكثير منها قد نالت منه يد الزمن بسبب الحروب أو إهمال شأنها أو بما أدخل عليها من ترميمات خاطئة . وعلى الرغم من هذا كله فما زالت بقية رائعة من لوحات الزجاج الملون في بورج ولومانز وپواتييه وسانس وباريس وغيرها ، وإن لم يكن منها ما يضارع ما تضمّه كاتدرائية نوتردام ده شارتر من لوحات ، تعدّ أبداع ما أنجزته العصور الوسطى .

وكانت صناعة الزجاج الملون ابتكاراً من إبداع الخميين القدامى ، لذا كانت من الغموض بمكان مما جعلها مرتبطة بكل ألوان المَعْمَيَات . ومن هذا ما يُقال من أن الزجاج الأزرق الشهير بكاتدرائية شارتر من مسحوق الياقوت وأن الزجاج الأحمر القاني من خلط الصّبغ الأحمر بالتبر . ولكن ما لبث أن كُشف عن هذا الغموض الستار حين وقعت لنا مخطوطة الراهب ثيوفيلوس الذي عاش بألمانيا في مطلع القرن الثاني عشر ، فقد ذكر فيه الأساليب المتنوعة لصناعة الزجاج الملون التي كانت تستخدم فيها رمال الأنهار الدقيقة مع مقدارين من رماد خشب الزان وأعواد نبات السرخس المحروق ، ويُضاف الى هذا كله قدر قليل من الملح يُعين على صهر تلك المواد ، ويظل هذا المزيج في درجة الانصهار الكامل ساعات عدّة .

ولم يكن عَرَضاً أن تكون شارتر مركزاً لصناعة الزجاج الملون فهي تتاخم نهرارماله بالغة النعومة ، كما كانت الى جانبها غابات مليئة بشجر الزان وأراضٍ ممتدة ينبت فيها السرخس . والزجاج المكوّن من رماد

خشب الزان ورمال النهر النقية يكون لونه أخضر باهتاً ، وحين يُصهر يتحول الى لون قرنفلي ووردي أو أرجواني بعد أن يُضاف إليه شيء من المنجنيز . أما الألوان الأخرى فتكون بإضافة بعض الأكاسيد المعدنية ، فاللون الأخضر والأرجواني يُحصل عليه بإضافة مركبات المنجنيز ، واللون الأصفر يُحصل عليه بإضافة أكسيد الحديد ، واللون الأحمر يُحصل عليه بإضافة أكسيد النحاس ، واللون الأزرق الشهير والمأثور عن كاتدرائية شارتر يُحصل عليه بإضافة الكوبلت ، وكان وحده يُستجلب من أماكن بعيدة . والغريب أنه بهذه الأسباب الأولية استطاع صانعو الزجاج الملون في شارتر أن يُبدعوا ألواناً على درجات لا تبارى ، ومن ذلك الأخضر الزمردى والأحمر الساخن والوهج والأزرق السماوى . ومع هذه الألوان الأساسية فثمة تدرجات لونية أخرى جاءت عرضاً لا قصداً مثل الأخضر الزيتوني والبني والأرجواني الضارب الى البني أو الوردى . وكان سُمك لوح الزجاج بين ملليمترين وستة ملليمترات . وإذا كان الزجاج الأحمر لا يتيح للضوء أن ينفذ النفاذ كله لذا كان يخلط بخلط أبيض ، ومن هنا نشأت تلك التعاريق والتجزيعات التي تبدو في الألواح الزجاجية ذات اللون الأحمر . واستخدم بأخرة طلاء الميناء الشفاف الذي كان يُطرح على الألواح ثم يُعرض لحرارة عالية . وكان صانعو الزجاج الملون يؤدون مهمتهم حيث تكون المباني التي ستزود بالزجاج الملون حتى لا تكون ثمة مشقة أو خطورة في نقل الألواح الزجاجية .

وكان من بين ما يُثار في دروس يوم الأحد خلال العصور الوسطى هذا السؤال : ما الذى على المؤمن أن يفعله حين يختلف إلى الكنيسة ؟ وكان الجواب هو أن يضع إصبعه في حوض الماء المبارك ويرشم علامة الصليب بإصبعه ثم يأخذ في الطواف في أرجاء الكنيسة متطلعاً الى الزجاج وما عليه من رسوم وصور فهي تغنى من يجهل القراءة بما فيها من أحداث مسيحية .

ولم تكن يد الزمن العابر رفيقة بالمنحوتات الخارجية بكاتدرائية شارتر ، بل إن العوامل الطبيعية قد طمست الألوان المتعددة التي كانت تكسوها وانتزعت رقائق الذهب التي تألقت يوماً على بعض أجزائها ، ومن هنا يحسّ بالشجن زائرها الذى أتيح له أن يقرأ ماضى هذه المنحوتات فإذا هو لا يرى ما يحرك الأثر في نفسه غير تدفق الخطوط المنحوتة وتلاعب الضوء والظل الذى يلطف من حدة اللون الرمادى الحالى لهذه المنحوتات . غير أنه ما يكاد يدلف الى داخل الكاتدرائية حتى تغشاه بهجة تذهب شجته ، فإذا ذكرىات الماضى تتمثل أمامه فيما يراه من تألق الزجاج المعشق الملون بثرائه العميم من ألوان زاهية تتراءى في لوحات تعددها ثلاث وسبعون ومائة لوحة من الزجاج المعشق تُربى مساحتها على ألفى متر مربع ، ما تكاد تقع عيون المشاهدين عليها حتى تغشاهم غشية ثم نشوة تردّهم الى ذلك الإعجاز الذى ألهمه فنان العصور الوسطى فشيّد هذا المبدل « ملكة السماء » والذى يتجلى فيه الارتباط الخلاق بين العنصرين الإنشائى والزخرفى والاختيار الحاذق لمواقع المنحوتات ولوحات الزجاج لتشكّل وحدة متكاملة مع بقية المبنى الذى لم يحى عن صدفة ، ولم تلعب العشوائية أى دور في تصميمه المحكم منذ البداية . فلم يكن الزجاج الملون يُعدّ ذا قيمة إنشائية في فن العمارة حتى بدا لهم أن يستخدموه في سدّ النوافذ والفراغات ، ومن هنا غدا الزجاج المعشق الملون ذا وظيفة رئيسية في الفن المعماري . هذا الى أنه بدا أقوى من غيره في تحمّل ضغوط الرياح وعوامل المناخ . لهذا كان يُعدّ وفق منهج هندسى ينتظم القضبان الحديدية المحيطة وشرائط الرصاص المتشابكة الممسكة بقطع الزجاج المشكّلة . وبينما كان على شارتر أن تشاطر المدن المجاورة لها أمجادها المعمارية والنحية فقد اشتهرت دون غيرها بكونها مركز صناعة الزجاج الملون ، كما أن منجزاتها من الزجاج المعشق بالكاتدرائية سما بها عن أن توضع موضع المقارنة مع أى كاتدرائية أخرى .

وتكاد كل الفنون المرئية تتفق رغم اختلاف سبلها فيما يتصل بمشكلة الضوء ، فلا مناص من أن يُحسب السطح الخارجى للمبنى حساباً لضوء الشمس ، وكذا تتطلب المنحوتات سواء أكانت نحتاً مجسماً أم نقشاً بارزاً استخدام الضوء والظل استخداماً معبراً ، وكذا يجرى التصوير سواء أكان جدارياً أم على لوحات مراعيًا تأثير الضوء . وفي كل حالة من هذه الحالات يتلقى المشاهد انطباعه عبر شعاع الضوء المنعكس إلا في حالة الزجاج المعشق الملون حيث يكون الشعاع المباشر موضع الاعتبار الرئيسى للفنان ، لأنه بمروره عبر هذا الوسيط الفريد يكتسب تألقاً أكبر وحدة أشد من أى مادة وسيطة أخرى ، وهذه حقيقة لامرأ فيها ، يعزرها ما فى هذا الفن من سحر يشدنا ويُسجينا . ويرتبط استخدام الزجاج المعشق الملون كلوحات جدارية الى حد كبير بالاستخدام المبكر للوحات الفسيفساء ولوحات الفريسكو والمعلقات المطرزة والنسجيات المرسمة . وإذا كان فن الزجاج المعشق قد نما وتطور فى العصر الرومانسكى فإنه لم يحظ بمكانته الإيقونوغرافية على قدم المساواة مع النحت والتصوير إلا مع بواكير العصر القوطى حين شيد الأب سوجيه كنيسة سان دنى St. Denis فاخفت الجدران أو كادت نتيجة ما فرضه منطق تصميم الكاتدرائية القائم على الأكتاف والدعائم المهيمنة تامة على داخل الكاتدرائية أكثر من قيامه على الجدران الحاملة ، وكذلك لما بلغته القنوت من ارتفاع شاق تعذر معه استخدام التصاوير الجدارية وتصاوير السقوف فتجلت فراغات الشبايك بوصفها السطح الوحيد المتاح للزخارف المصورة . وبات على الفنان القوطى أن يثير انتباه المشاهدين بنسج لوحات زجاجية ملونة تنافس النسجيات المرسمة ، فبرع فى تشكيل العديد من الألوان بإضافة معادن معينة الى الزجاج وهو فى حالة الانصهار ، حتى إذا بردت ألواح الزجاج أخذ الفنان فى تجزئتها الى قطع صغيرة تشكّل التصميم الذى سبق له إعداده . وكانت قطع الزجاج المتنوعة التى تتراوح مساحاتها بين أربعين وثمانين سنتيمتراً يُضم بعضها الى بعض بشرائط أو قضبان من الرصاص تؤدي مهمة الخطوط المحوطة المحددة ، وتربط القطع الزجاجية كلها ببعضها ببعض ، كما أنها كانت تخفف من شدة الألوان القوية . أما التفاصيل الدقيقة مثل قسّمات الوجه والأيدى وأطواء الثياب وما إليها ، فهذه كلها تُرسم باليد مع وضع لمسات التجسيم هنا وهناك . والمادة التى تُرسم بها تكون عادة من أكاسيد معدنية تُسخن أولاً ، وبعد أن يتم الرسم تُعرض الألواح الزجاجية لدرجة حرارة عالية . وتثبت اللوحة بعد ملئها لفراغ الشباك فى أطر الحديد التى تشدها وتأخذ مكانها حيث تطوّقها الحجارة بإحكام تام ، وكانت أطر النوافذ فى شارتر أولاً خشبية ثم ما لبثت أن استبدل بها أطر حديدية . فإذا تطلّع المشاهد نحو الزجاج الذى يسقط عليه الضوء بدا اللوح شفافاً وشرائط الرصاص وقضبان الحديد خطوطاً سوداء كامدة تساعد على تحديد محيط الأشكال وفصل الألوان فلا تغشىها الضبابية حتى عند النظر إليها عن بُعد . ومن العسير أن تنقل الصورة الفوتوغرافية ذات اللون الأبيض والأسود الى القارىء روعة الأصول الملونة وجلالها لا سيما أن الخطوط السود للحديد والرصاص تبدو فى مثل هذه الصور وكأنها أبرز شىء فيها ، على الرغم من أن مثل هذه الصور الفوتوغرافية تتيح لنا أن ندرك مدى العناية والدقة التى اتبعها الفنان فى تنفيذ تصميمه وتفصيله .

ويشارك فنان الزجاج المعشق الملون فنان لوحات الفسيفساء ومقرن المخطوطات فى تفضيل التصميمات ذات البعدين ، وقد وفق معشوق الزجاج من خلال مهارتهم فى تشكيل شخصهم الوقورة وابتداع الصيغ التجريدية لتشكيل حواف لوحاتهم ضمن التصميم المعماري بطريقة تدعو إلى الإعجاب ، كما خلقوا الإيهام بالفراغ اللامتناهى بأطراح التأثيرات الطبيعية مثل خلفيات المناظر الطبيعية وما شابهها ، والاقتصار على النماذج ذات الألوان الطيفية غير المركبة Pure Colours وذات الأشكال الهندسية .

وتخضع الوحدة في التصميم الإيقونوغرافي لزجاج كاتدرائية شارتر لما تخضع له الوحدة التي تسود أي دائرة من دوائر المعارف كما تنساق لوحاتها على مساق المنحوتات الخارجية انسياقا يرجع إلى الفكرة التي أملت تشييد الكنيسة لتكون جديرة بمریم البتول ، فلا يخالج من يختلف إلى الكاتدرائية الشك لحظة واحدة في أنه في حضرة « ملكة السماء » الجالسة على عرشها في جلال في اللوحة الوسطى للحنية التي تعلو الهيكل الرئيس ، ويحتشد حولها في لوحات مجاورة رؤساء الملائكة والقديسون والأنبياء والأمراء الراهبون ورموز أصحاب الحرف والتجار ، وعدد هذه الأشكال أربعمائة هم أفراد الحاشية الذين يجردون مليكتهم . ويتجمع الحجاج في أيام الأعياد في المجاز العريض الأوسط والمصليات تحت قدميها يتمتمون بالدعاء عسى أن تشملهم برعايتها .

وثمة تعليقات تلفتنا إلى ما طرأ على الظروف الاجتماعية من تغير في القرن الثالث عشر نلمحها من مطالعة ما سجله واهبو لوحات النوافذ . ففي أدنى كل لوحة توقيع دال على الشخص الذي أسهم بدفع نفقات النافذة هو وأسرته أو الطائفة التي ينتمى إليها . وكان من الطبيعي ألا يملك دفع تكاليف تلك النوافذ الضخمة المتخذة شكل الورد إلا الأسر المالكة ، على حين كان الأرستقراطيون ورجال الكنيسة يتكفلون بالنوافذ المستطيلة في المجاز الأوسط وردة المرتلين ، وإن أتاح الرخاء الذي عم نقابات الحرفيين والتجار في العصور الوسطى لهم أن يشاركوا مختارين في إنجاز الكثير من هذه النوافذ ، حتى اكتفت الأسرة المالكة الفرنسية ودوق بريتاني بإهداء نوافذ القاعات المستعرضة [المجاز القاطع] بينما كانت النوافذ الوسطى الهامة في حنية الكنيسة والتي يبلغ ارتفاعها أربعة عشر مترا من إهداء الحرفيين ، فقد أهدت نقابة الخبازين تلك النافذة التي تعلو الهيكل الرئيس والتي هي دوما محط الأنظار . وإذا كان لكل نقابة قديس راع ، فقد كانت معظم النوافذ التي تهدىها النقابات تصوّر حياة قد يسهم الراعي ومعجزاته . وبينما كانت أسر النبلاء تضع شعار الأسرة على لوحاتهم تمييزاً لها ، كانت النقابات والطوائف تلجأ إلى تمثيل أحد أفراد المهنة عاكفا على تأدية حرفته وكأنه توقيعها على النافذة المهداة . وثمة تسع عشرة نقابة وطائفة مختلفة مسجلة على شبابيك شارتر بما في ذلك الخبازين (لوحة ١١٦) ودابغى الفراء (لوحة ١١٧) وصانعي العجلات والبراميل (لوحة ١١٨) وناقلي النبيذ (لوحة ١١٩) .

وثمة نوافذ من كنيسة شارتر الرومانسكية المبكرة لا تزال على حالها ، منها النافذة الممتدة طولا في الممشى الجنوبي ويطلق عليها « عذراء اللوحة الزجاجية الكبرى الجميلة » Notre Dame de la Belle Verriere (لوحة ١٢٠) ، ومنها نوافذ كبيرة ثلاث فوق المدخل الغربي . وهذه وتلك من أبدع ما تضمه الكاتدرائية ويرجع تاريخها إلى منتصف القرن الثاني عشر . أما بقية النوافذ الزجاجية التي تضمها الكاتدرائية فقد صنعت فيما بين عام ١٢٠٠ و ١٢٤٠ .

وترجع النافذة الكبرى المشكّلة على هيئة الورد في الواجهة الغربية إلى مطلع القرن الثالث عشر ، وبهذا تكون معاصرة لمعظم النماذج في سائر أنحاء الكنيسة . أما الشبابيك الضيقة الممتدة طولا Lancets الواقعة تحتها - وهي أقدم النوافذ وأجملها في رأي العديد من النقاد - فشأنها شأن المداخل المهيبة التي توجد تحتها في الخارج كانت في الأصل جزءا من الكنيسة الرومانسكية المبكرة كما أسلفت . وقد أمكن تتبع أصولها ونسبتها إلى المدرسة التي نفدت شبابيك كنيسة الأب سوجيه في سان دني ، وهي المدرسة التي عملت في شارتر لأول مرة خارج باريس . وكانت منجزات القرن الثاني عشر تتميز بصفة عامة بصقل أسطحها ودقة الأجزاء التي يتكون منها السطح حتى لكانها جواهر مبهرة . كما لقيت العناصر الهندسية والتوريقية على

حواف النوافذ عناية كبرى وقد تألفت الزرقة في خلفياتها ، على حين صُنعت الأشكال والعناصر التجريدية بتدرجات متعددة من اللون الأحمر والأخضر الزمردي والأصفر والياقوت والأبيض والأسود .

وتُعدّ النافذتان الكبيرتان اللتان جاءتا على شكل ردتين وكذا النوافذ الممتدة طولا تحتها فوق القاعات المستعرضة أجمل المنتج من الزجاج المعشق الملون خلال القرن الثالث عشر . وتبدو في إحدى هاتين الوردتين صورة المسيح في جلاله وفي الأخرى صورة العذراء في مجدها ، كما تمثل النوافذ الممتدة طولا تحتها ملوك العهد القديم وأنبيأؤه والرسل وأصحاب الأناجيل الأربعة .

وثمة مسنم فوق القاعة المستعرضة الشمالية تقع في وسطه « النافذة على شكل الوردة » التي يُطلق عليها « وردة فرنسا » (لوحة ١٢١) وقطرها ثلاثة عشر مترا . وهذه الوردة وكذا خمس نوافذ أخرى تمتد طولا تحتها كلها مهداة من الأسرة المالكة الفرنسية أيام حكم بلانش القشتالية . وتحمل هذه الوردة ما يدل على مهارة ملوّن الزجاج فنرى الدوائر والمعينات متجاورة في شكل منسّق . أما عن النوافذ التي في أسفلها فإن الضوء يمرّ منها في شعاعات غير متكسّرة فتلقى نورها على داخل الكاتدرائية المعتم . ونجد صورة العذراء جالسة على عرشها تتوسط الجامة الدائرية الوسطى . ومن حول هذه الجامات جامات أخرى فيها صور للملائكة وملوك يهوذا والرسل الإثني عشر . وفي النافذة الطولية الوسطى تبدو القديسة حنة ومريم بين يديها وهي طفلة . وإلى اليمين واليسار من حنة نوافذ نرى في اثنتين منها صوري داود وسليمان رامزتين إلى الدم الملكي الذي يجري في عروق المسيح ، وفي الثالثة والرابعة نرى صوري ملشيبادق وهارون رامزتين إلى قدسية المسيح .

أما عن واهب هذه النوافذ فقد رُمز إليه بشعار رُسم مرتين ؛ مرة في معين بالجزء الأدنى من « وردة فرنسا » ومرة أخرى في النافذة الطولية الوسطى ، وهو مكون من زنابق ذهبية فوق أرضية لازوردية (لوحة ١٢٢) .

وتعدّ الشخصوس الخمسة المصوّرة على النوافذ الطولية من أروع الأعمال الزجاجية في كاتدرائية شارتر . ولقد صوّرت النافذتان الخارجيتان فوق أرضية زرقاء ، كما صوّرت النوافذ الثلاث الداخلية فوق أرضية حمراء ، منها واحدة طولها أقدام ست وعرضها ثلاث تحمل صورة داود ملكا ومرّتلا ، فنراه يُنشد المزامير عازفا على آلة الهارب ، وعلى كتفيه عباءة خضراء زمردية تباين تجرّة الخلفية وصُفرة آلة الهارب وزرقة حواف العباءة (لوحة ١٢٣) . وإذا كان من العسير إظهار البشرة بلونها الطبيعي ، لذا احتالوا فجعلوا لون البشرة أرجوانيا فاتحا . وكما أن اللون الأحمر لا يسمح إلا للجزء اليسير من الضوء بالمرور ، لذا كانوا يمزجون اللون الأحمر بالبياض ، ومن هنا كانت تلك التجزيعات التي تبدو في الخلفيات الحمراء كما قدمت .

وثمة لوحة أخرى طولها أقدام ثمان وعرضها أربع تحمل صورة الملك سليمان ، تبرز ألوانها المتناغمة جلال هذه الشخصية الشهيرة . ويبدو الملك سليمان في زي أمير فرنسي فتّى والتاج على رأسه والصولجان في يده يرمزان إلى مكانته ، ويشير شعر رأسه المنسدل حول وجهه إلى ذلك الأسلوب المعهود في تصفيف الشعر خلال العصور الوسطى . ومانراه من عبثه بيسراه بالسلسلة الذهبية التي تحيط بعنقه كان من الموضوعات الماثورة في پورترهيات الأمراء الفرنسيين . وكذا نراه قد وضع في يديه قفازين أبيضين ، كما نرى عباءته موشاة أطرافها بالفراء . ويقول البعض إن هذه اللوحة ليست لسليمان وإنما هي للويس التاسع (سان

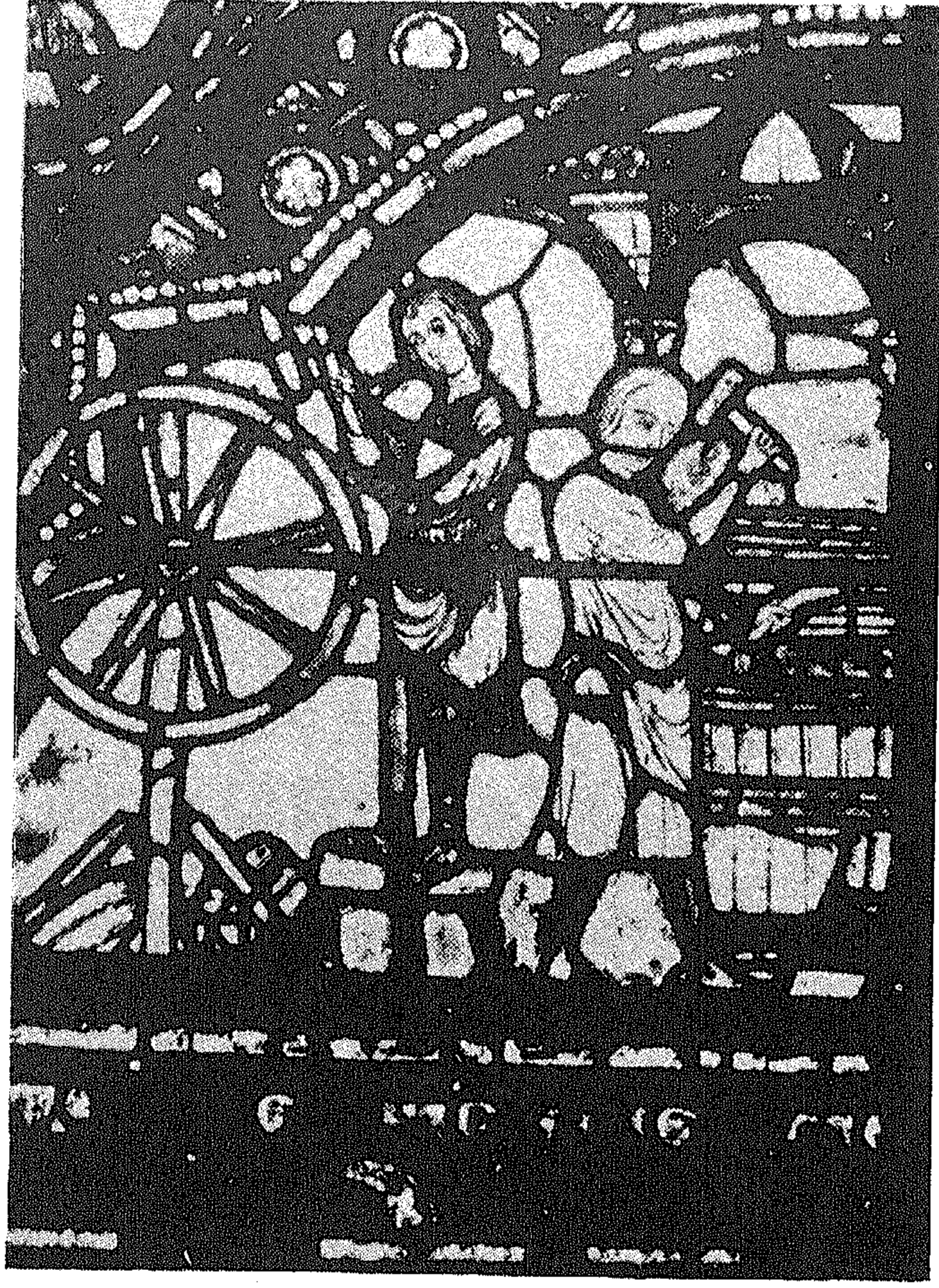


لوحة ١١٧ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . صانعوا الفراء منتصف القرن ١٣ .

لوحة ١١٦ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . الخبازون . القرن ١٣

لوى) ، إذ أن هذه النافذة وُضعت في كاتدرائية شارتر أيام أن كانت أمه بلانش القشتالية وصية عليه في صباه (لوحة ١٢٤) .

هكذا بلغ فنانون الزجاج المعشق الملون من الدقة والبراعة ما جعل نوافذهم تحتل مكانة لوحات الفسيفساء والتصاوير الجدارية في كنائس العصر المسيحي المبكر والعصر الرومانسكي ، بل لقد أضفوا أكبر قدر من الصفاء على الفراغ الداخلى إذ استطاعوا بفنهم المتميز تشكيل الضوء وإعطائه معنى نابضا معبرا عن المفاهيم السامية بأفضل مما تملكه أية مادة وسيطة أخرى ، بل لقد أمكن لفنان الزجاج المعشق بتحويله ضوء



لوحة ١١٨ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون صانعو
البراميل والعجلات . القرن ١٣ .

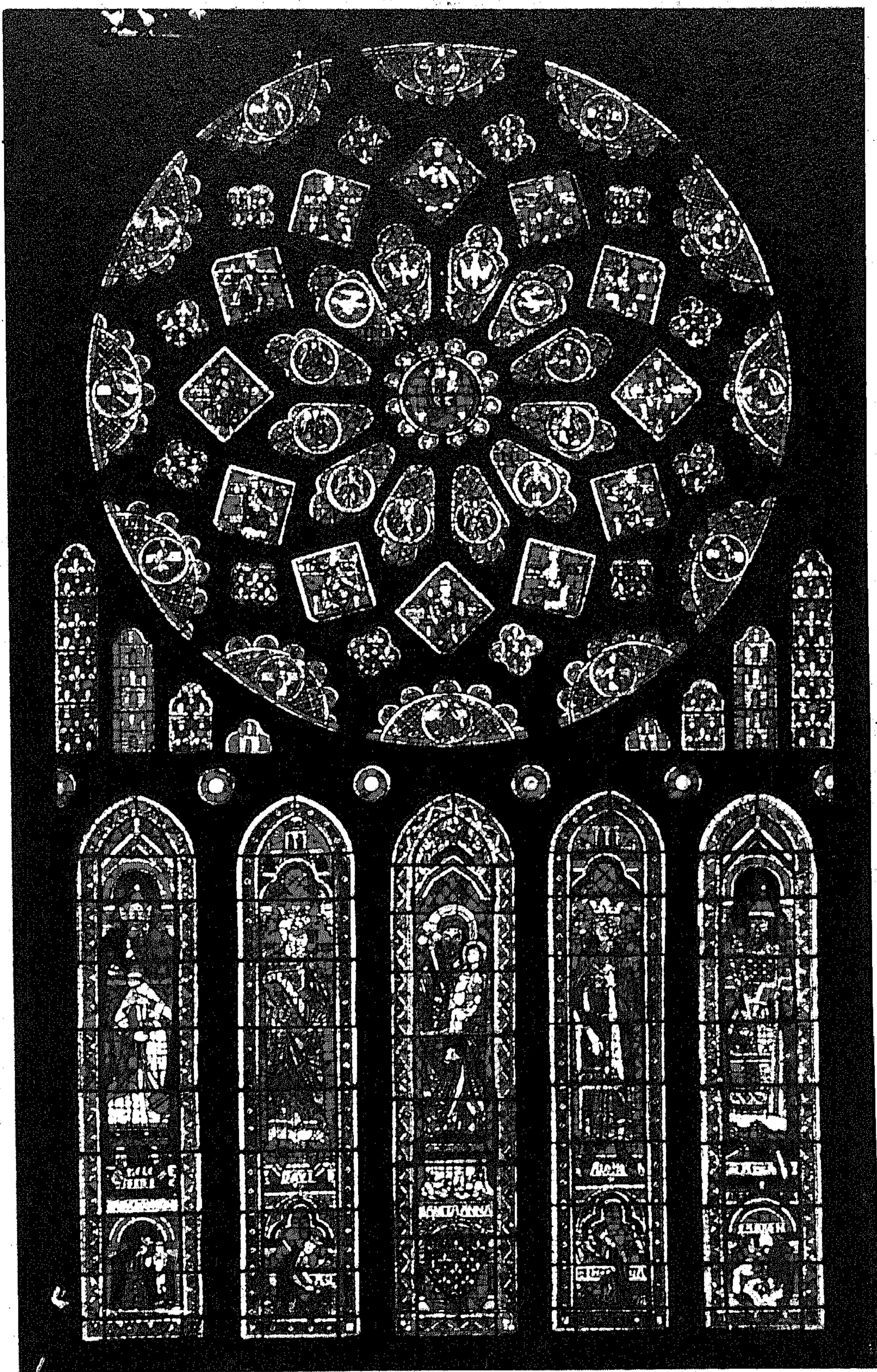
الشمس إلى عنصر تشكيلي أن يمنح المهندس المعماري سيطرة تامة على عنصر الإضاءة في الداخل تتيح له مزيدا من السيطرة على تصميم مبناه على هواه ، بنفس القدر الذي أتاحت له سيطرته المادية على وسيط غير مادي يشكل منه ما يتوافق مع طموحاته التصويرية والتعبيرية (لوحة ١٢٥) .

وعلى الرغم مما فعلته الثورة الفرنسية بكاتدرائية شارتر من عبث بمحتوياتها فلقد أعيد إليها بهاؤها مرة أخرى في عهود لاحقة . ثم إذا ما كانت الحربان العالميتان وخيف على تلك النوافذ أن يصيبها تلف نُقلت إلى مكان آمن ، ولا عجب فهي من ممتلكات الدولة الفرنسية النفيسة التي تعزّ بها كل الاعتزاز .

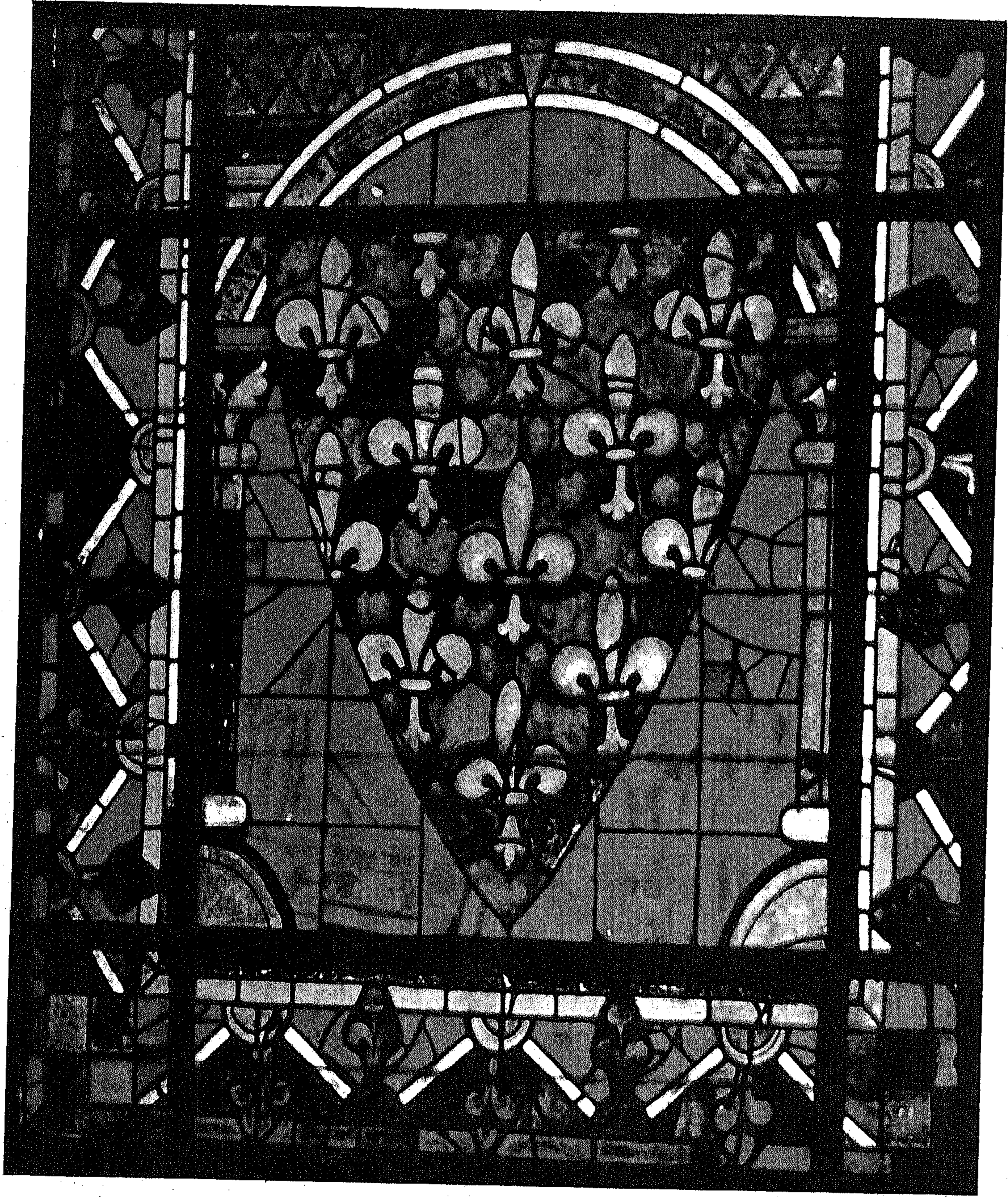


لوحة ١١٩ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . أحد زُراع الكروم ينقل النبيذ في برميل . ١٢١٥ - ١٢١٠ .





لوحة ١٢١ ، كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة « وردة فرنسا » تعلو النوافذ الطولية الخمس .



لوحة ١٢٢ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . شعار الأسرة
المالكة الفرنسية داخل شكل معين في أدنى نافذة «وردة فرنسا»



لوحة ١٢٣ كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون .
النافذة الطولية الوسطى فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك داود .



لوحة ١٢٤ . كاتدرائية شارتر . زجاج معشق ملون . نافذة
طولية فوق القاعة المستعرضة الشمالية . الملك سليمان ،
ويقال لويس التاسع .



لوحة ١٢٥ . كاتدرائية بورچ . زجاج معشق ملون . هرموجين يعقد ميثاقاً مع الشيطان . القرن الثالث عشر .

الطراز القوطى الدولى

حين أوشكت العصور الوسطى على نهايتها كانت الفنون في ذروة تطورها ، كما كانت تتناوبها آثار الواقعية الناشئة ، فقد أتيح للتصوير بعد تحلّله من الصرامة والجمود أن ينهج نهج الاتجاهات الدنيوية الجديدة ، ولا سيما ما كان منها خاصا بالأوساط الأرستقراطية التي ما انفكت موصولة بماضيها . وعلى الرغم من أن النزعة التكلّفية^(٤٥) الرهيفة كان إليها زمام التصوير إلا أنها نزلت شيئا عن بعض مقتضياتها سعيا وراء الواقعية . وقد لاحظ مؤرخو الفن منذ أكثر من نصف قرن أن عددا كبيرا من التصوير المؤرخة ما بين عامي ١٣٧٥ و ١٤٢٥ تحمل تشابها شديدا بين بعضها البعض في جميع أنحاء أوروبا ، بدءا من إنجلترا إلى بوهيميا ، ومن الأراضي الواطئة إلى إسبانيا وصقلية ، وإن كانت الكثرة الغالبة منها في مملكة فرنسا ودوقية برجنديا . ومهما كان الموضوع المصور دينيا أو دنيويا ، فقد كانت اللوحات الجدارية المصورة [الفرسكو] ومنمنمات المخطوطات المرقّنة والزجاج المعشق الملّون والنسجيات المرسّمة والمطرّزات ولوحات الطلاء بالمينا تعكس جميعا أسلوب التصوير المعاصر ، وتترابط معا بعلاقة وثيقة ملحوظة جعلتها على الرغم من انتسابها إلى مجموعة متعاقبة من المدارس تحمل اتجاهها في التصوير اصطلاح مؤرخو الفن على تسميته « بالطراز القوطي الدولي » International Gothic Style . والظاهرة المميزة لهذا الأسلوب هي الالتزام بشيء من التكلّف الذي يُخضع الأشكال كافة – سواء أكانت أشكالا آدمية أو نباتية أو صخورا – لإيقاع أسلوب خطّي رشيق. أنيق ذي خطوط ملتوية متأودة ينهل رفته من القيم الجمالية القوطية . بل إن

(٤٥) Mannerism الأسلوب التكلّفي هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تأنق أو تكلّف أو غلو ، ويعزى إلى التصوير الإيطالي خلال القرن ١٦ ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك . وقام أساسا على الإعجاب بميكلائيلو وما تلا ذلك من إفراط في محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبر مقصود لأشكاله . وأهم خواص الأسلوب التكلّفي المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م.م.م.ث] .

الموضوعات الدينية التي تشيع فيها النظرة التصوفية نراها وقد غشتها أحياناً مسحة غنائية دنيوية المذاق ، إذ حاول الفنان أن يحشد في لوحاته جمهرة غفيرة من القصص الديني تأخذ الأدوات والثياب والعادات فيها ملامح العصر الذي صُوِّرت فيه مما أضفى على الفن الديني صبغة إنسانية ، كما صحب ذلك إسراف في الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية كالصيد والطراد والفلاحة ومناظر الحضر ، فقدّم المصوِّرون روائع أنيقة بارعة فيها إفراط يحكى الإفراط في مباحج الحياة اليومية .

ولكى نصل إلى جذور هذه الحركة لابد من تتبّع تاريخ الأسلوب القوطي في تصاوير العصور الوسطى الدنيوية ، ولا سيما فنون البلاطات في تلك الفترة . والمعروف أنه كان ثمة إنتاج غزير للفن الدنيوي خلال العصر الكلاسيكي يشمل تصوير المناظر الطبيعية ووقائع الحياة اليومية والطبيعة الساكنة^(٤٦) والموضوعات التاريخية والمعارك الحربية إلى غير ذلك ، لجأ الفنان فيها إلى الإيهام بالواقعية من خلال استخدام الضوء والظل للإيجاء بالبروز والعمق ، غير أن غزو برايرة الشمال ما لبث أن قضى على هذه المناهج . وعلى الرغم من عدم احتفاء الدين المسيحي في أوربا بالموضوعات الدنيوية إلا أن تصوير الموضوعات التاريخية لم يتوقف ، إذ استخدم هذا اللون من التصوير لتدعيم سلطان الأباطرة سواء في الغرب أم في بيزنطة ، وكذا لتمجيد ذكرى الأسر الحاكمة في الماضي والحاضر (لوحات ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٢) . وفي مثل هذا النوع من التصوير طغى النزوع إلى « الطبيعية »^(٤٧) ، فوجدت لها متنفساً جديداً في بعض المراسم البيزنطية وأديرة عهد شرلمان في نفس الوقت الذي دأب فيه اللاهوت المسيحي — الذي كان في صراع ضد تراث الفكر الكلاسيكي — على تقويض قيم الحياة الدنيوية ، ولقد كانت ثمة « عهود نهضة » في الفن البيزنطي بل وفي امبراطورية شرلمان الشاسعة — كما مرّ بنا — ، تشهد بها الجهود الثقافية الدءوبة لرعيمة والنشاط العالمي المتحرر من النزعات القومية في أديرتها . ولم يحفظ لنا الزمان من الزخارف الدنيوية في قصور شرلمان شيئاً يعتدُّ به ، غير أننا نجد صدى ذلك فيما جاء على ألسنة الأدباء من وصف لتلك اللوحات التي تصوّر أبحاده العسكرية . إذ كما كانت آداب الفروسية وأشعار التروبادور^(٤٨) تشيد بالإقطاع في العصر الرومانسكي ، كذلك كانت اللوحات التي تزين القصور سواء أكانت صوراً جدارية أم نسجيات مرسّمة تصف هي الأخرى المعارك الحربية وما إليها من صيد وطراد . فرأينا نسجية بايو (١٠٨٠) لا تبعد كثيراً عن هذا الاتجاه إذ أن أسلوبها السردى القصصى المشبع حيوية ، ثم عنايتها الشاملة بكل مظاهر الحياة المعاصرة ، هذا وذاك يكشفان عما بلغته المبالاة بالحياة الواقعية من عمق .

ومع نهاية القرن الثاني عشر أُلّت بالصيغ التجريدية المتداولة للنحت والتصوير الرومانسكي ومضة.

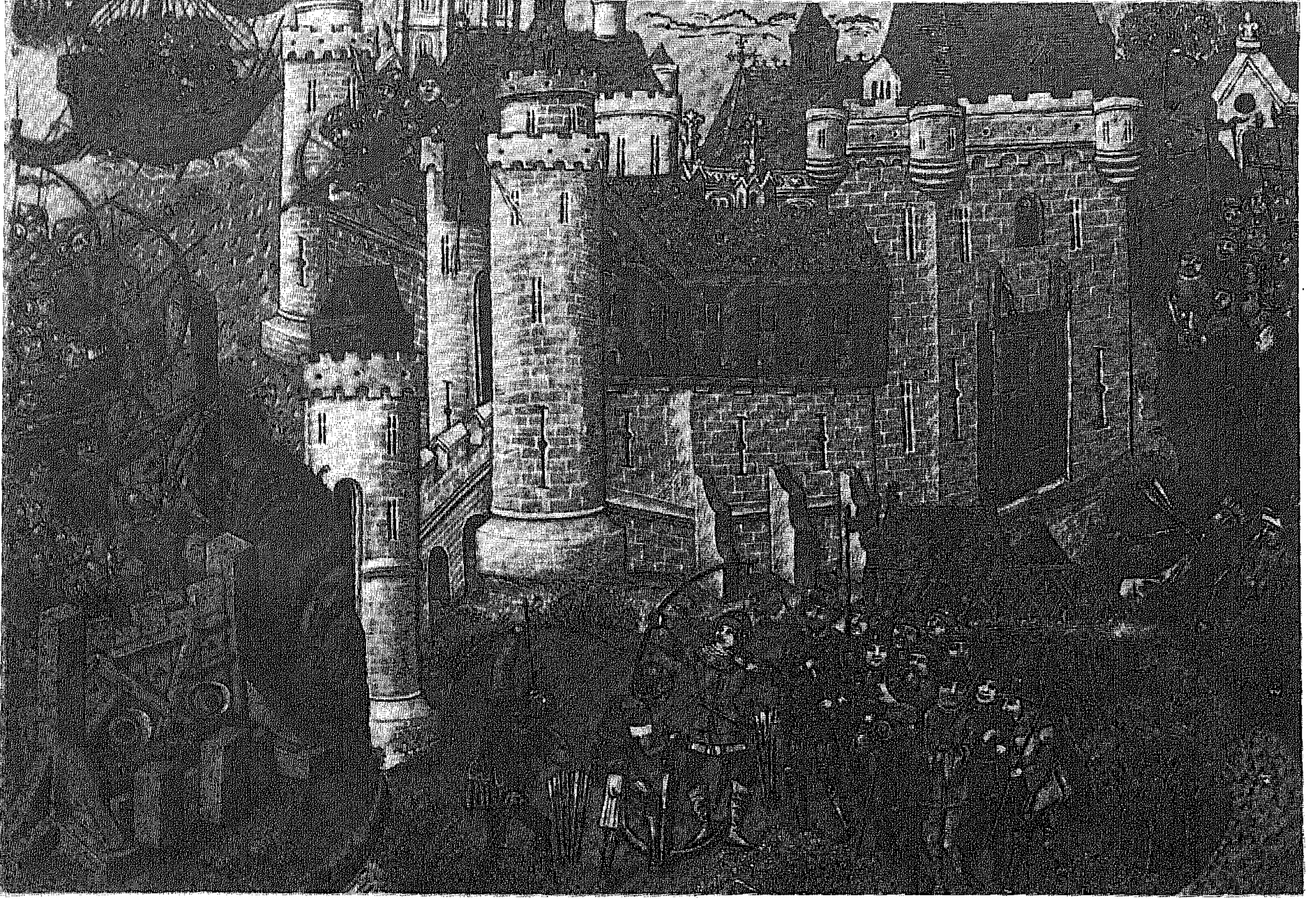
(٤٦) Still Life رسم أو تصوير مجموعة من الأشياء الساكنة الهامدة كالثمار والأزهار والسّمك أو الطير الميت والأدوات المنزلية إلى غير ذلك [م.م.م.ث.] .

(٤٧) Naturalism النزعة الطبيعية هي التمثيل لمظاهر الطبيعة على صور أقرب ما يكون من الواقع المرئي على الرغم من أن الموضوع قد يكون مثالياً أو خيالياً ، وهي بهذا تختلف عن النزعة الواقعية التي يلتزم فيها الفنان بما هو معاصر له . ويطلق هذا المصطلح على سائر المحاولات التي تقوم بها المدارس الفنية المختلفة للتعبير عن الطبيعة بعد تأملها تأملاً دقيقاً مستفيضاً دون الخروج عن إطارها [م.م.م.ث.] .

(٤٨) Troubadour : نوع من الشعراء المتجولين الذين كانوا ينظمون الشعر الغنائي الغزلي بلغة جنوب فرنسا Langue d'oc في القرنين ١٢ ، ١٣ ، وأغلب قصائدهم كانت توجه إلى إحدى السيدات الشريفات تعبيراً — في أسلوب رقيق — عن الولاء والإعجاب [معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه] .



لوحة ١٢٦ . تصوير قوطي . منمنمة من مخطوطة مصورة تمثل بلانش القشتالية والقدیس لوی (١٢٢٦ - ١٢٣٤) . مكتبة بيربونت مورجان بنيويورك .



لوحه ١٢٧ قلعة فرنسية محاصرة قرب بوردو تطل على نهر الجيروندي ، يدافع عنها الانجليز ويحاصرها الفرنسيون . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥

لوحه ١٢٨ . ملك البرتغال ومن حوله ضيوفه على مائدة العشاء في قلعة الواقعة على الحدود بين البرتغال وجاليسيا . وتبدو المائدة بسيطة غير مزخرفة والخدم ينقلون أصناف الطعام من فجوة بين القاعة والمطبخ . وينحصر عنصر الزخرفة الوحيد في النسيجية المرسمة المعلقة . منمنمة من مخطوطة من القرن ١٥

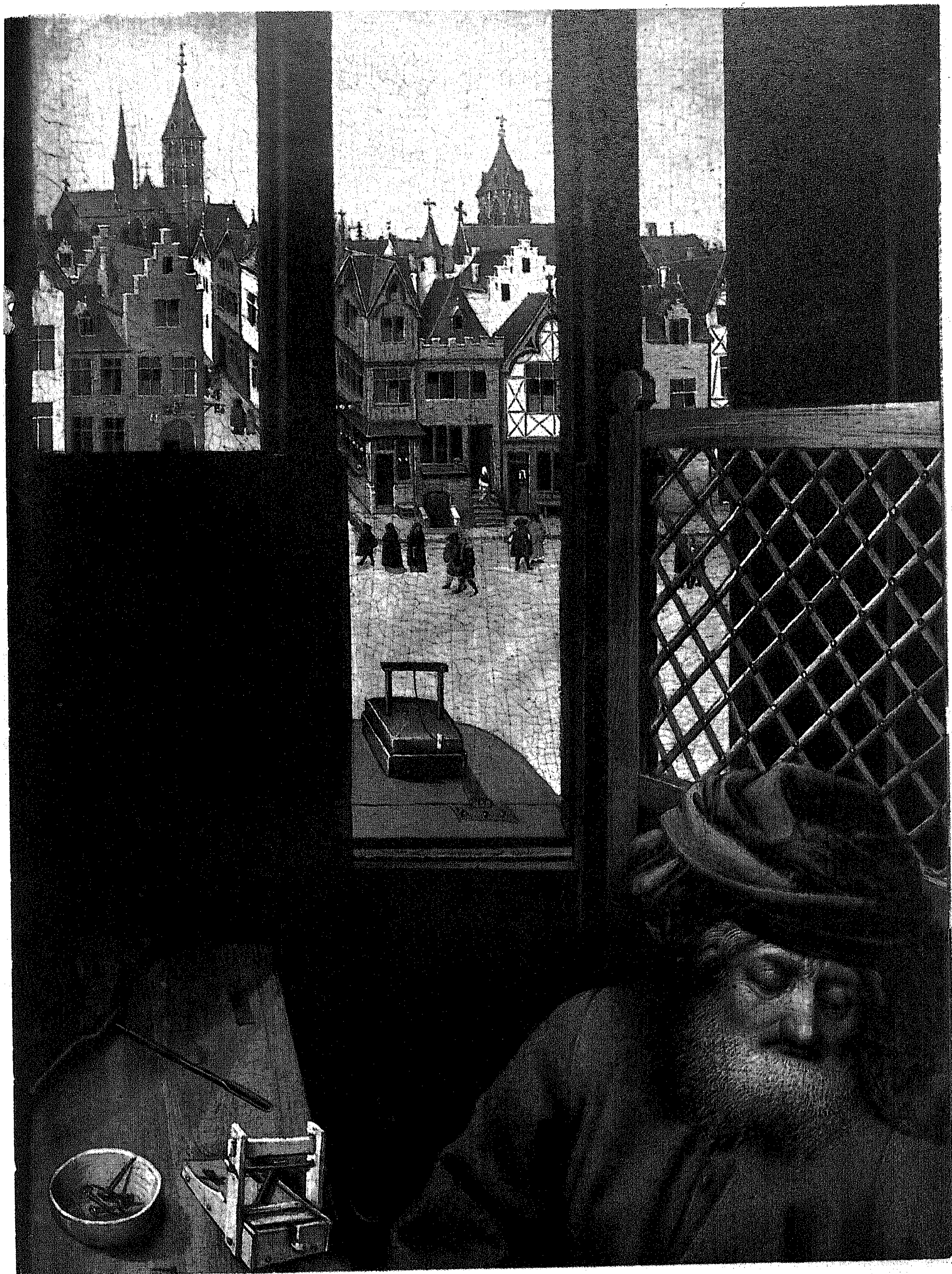




لوحة ١٢٩ . قاعة بقلعة الكونت فوا في أورثير
عاصمة بيارن . منمنمة من كتاب « تاريخ فرنسا
وانجلترا » لفرواسار ، حيث نرى المؤرخ يحيى
الكونت راعياً ومن ورائه تابع يحمل الكتاب .
ويلفتنا خلو القاعة من أى صوان أو ما يماثله من
قطع الأثاث أو المقاعد أو الصور المعلقة . وليس
ثمة غير النسيجيات المرسمة التي كانت تنتقل من
قلعة إلى أخرى مع غيرها كلما انتقل الملك أو
الأمير . ونشهد شعار بيارن متدياً من السقف .
مخطوطة من أواخر القرن ١٤ .

لوحة ١٣٠ . إيزابيلا البافارية ملكة فرنسا وزوجة
شارل السادس جالسة في غرفتها وقد ركعت أمامها
كريستين من بيزان وهي تقدم لها ديوان شعر من
نظمها . وباستثناء المقعد والسجادة تشيع شعارات
الرنك الفرنسية والبافارية في كافة أنحاء الغرفة .
منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ .







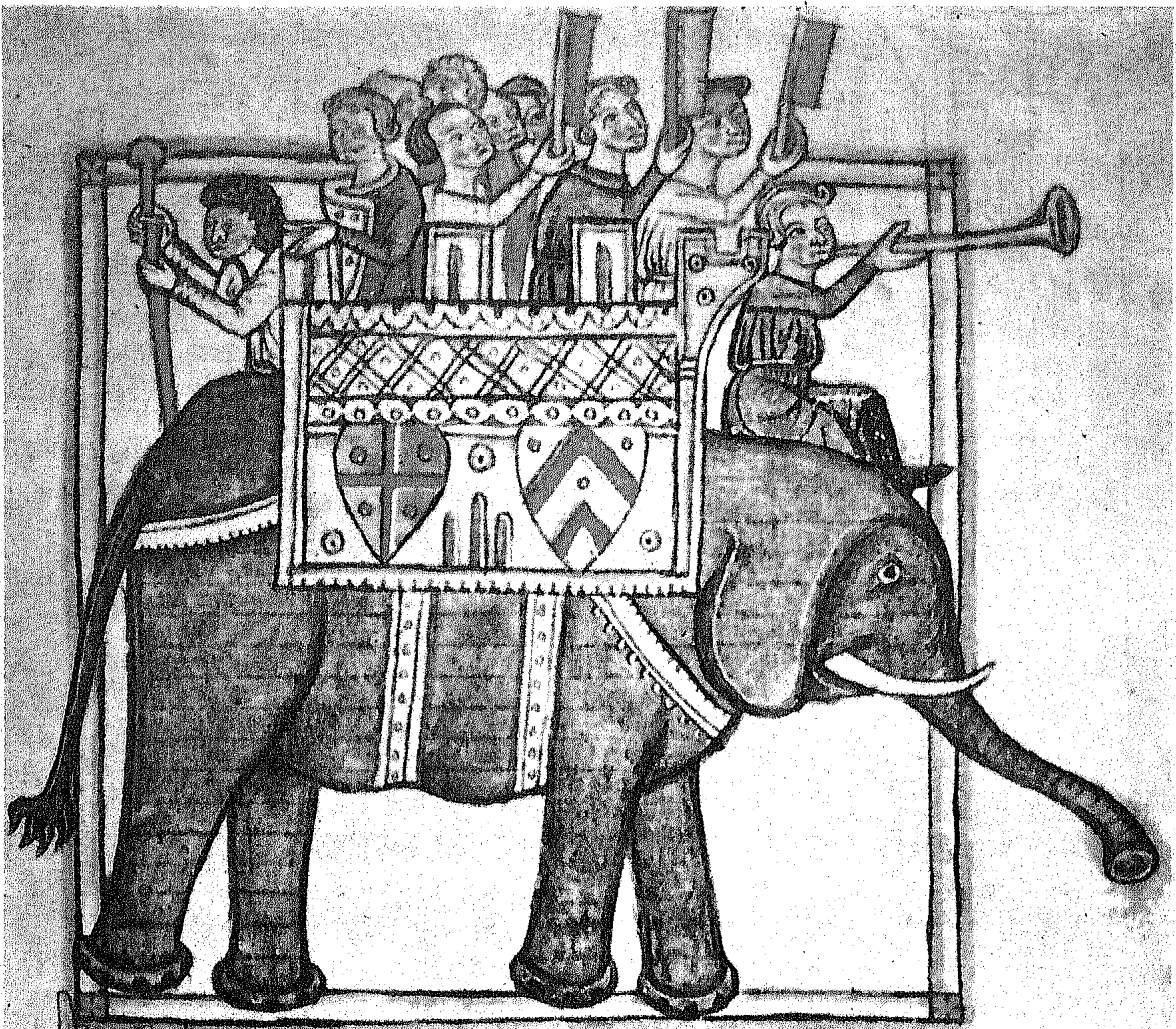
لوحة ١٣٢ . منمنمة من مخطوطة « مجموعة قرارات القصر الملكي » Ordonnances de l'Hotel du Roi : فصل بكنية « لك السلام يا مريم »
Ave Maria بجامعة باريس ، حيث يبدو الطلبة وأغلبهم في سن متقدمة يحاضرونهم أستاذ عربي من الأندلس . القرن ١٤ . الأرشيف القومي
بباريس .

لوحة ١٣١ . تفصيل من الطية اليمنى من هيكل ميرود . مدينة فلمنكية لعلها تورناي تبدو من نافذة مشغل القديس جوزيف . من تصوير أستاذ
فليمال . وترمز مصيدة الفئران إلى عبارة القديس أوغسطين القائلة « إن صليب المسيح هو المصيدة التي قضت على الشيطان » . القرن ١٤ .

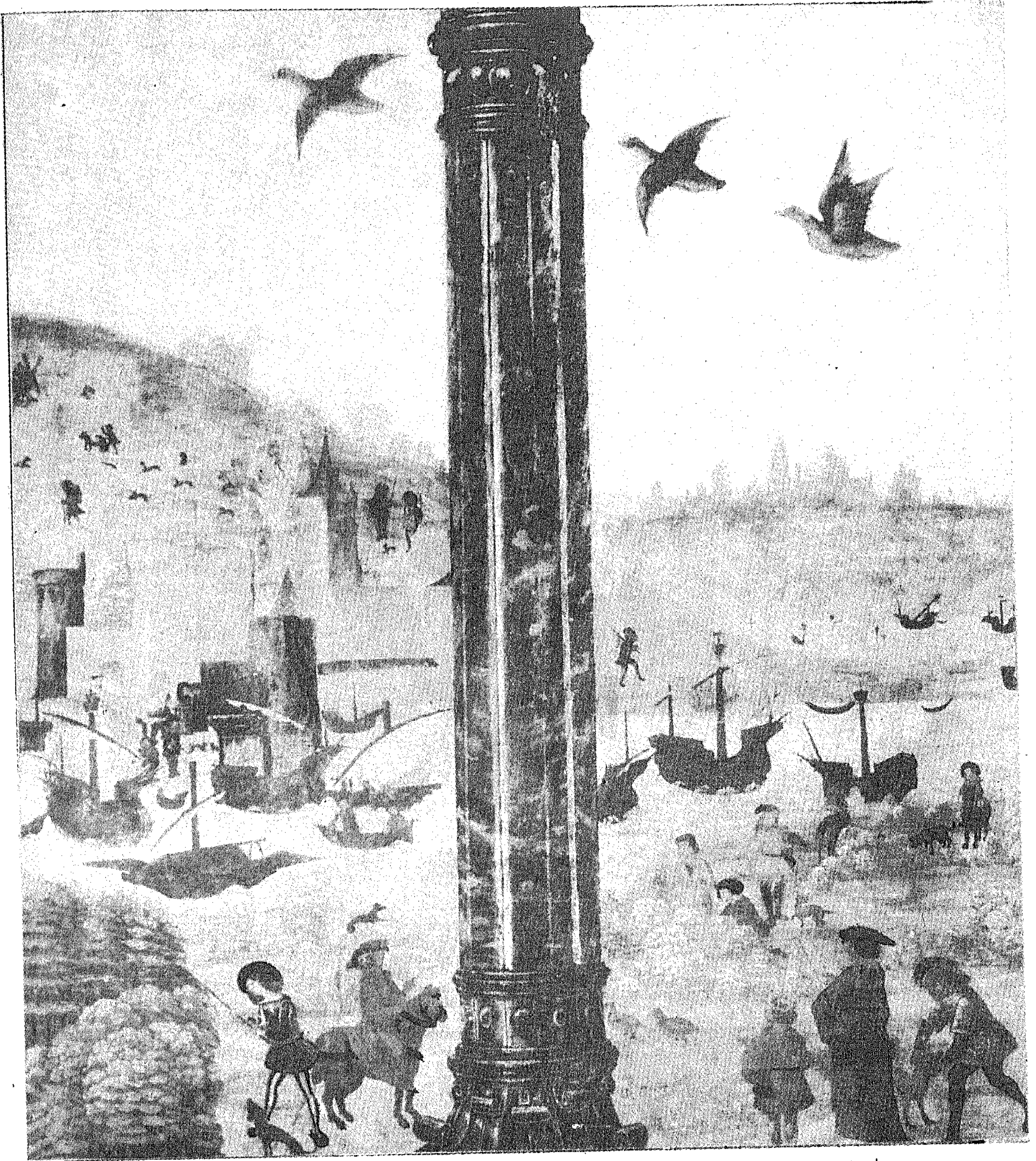
نابضة بالحياة ، ولا شك أن العقلانية النقدية للفيلسوف أبيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) قد ساعدت على تمهيد الطريق نحو الاتجاه إلى تصوير الحياة اليومية^(٤٩) . ولم يمض وقت طويل حتى فاجأنا القديس فرنسيس الأسيزي والقديس توما الأكويني (١٢٢٥ - ١٢٧٤) بإدخال الطبيعيات والذنيويات إلى المسيحية بدءاً بالنحت ثم بالتصوير . فمنذ القرن الثالث عشر احتشدت حواف صفحات المخطوطات الإنجليزية والفرنسية بعالم من رسوم البشر والحيوان ذات روح فكاهية ساخرة توحى بقصص الحيوان الرامزة التي شاعت في العصور الوسطى (لوحة ١٣٣) وخاصة « قصة الثعلب » المشهورة Roman de Renard . والراجح أن هذا الاتجاه التصويري قد نبع من انصهار التقاليد الفرنسية والجرمانية في البوتقات الإنجليزية النورماندية وكذا بوتقات الفلاندر وحوض الراين . وكانت الظاهرة المهيمنة على هذا الاتجاه هي الحيوية وحرية الخيال النابعة هي الأخرى من الملامح النفسية لشعوب المنطقة . ولكن في نفس الوقت ظهر في أوروبا لون آخر من التصوير الذنيوي هو « أسلوب البلاط » الذي نشأ بفرنسا ، وكان ابتكاراً كتب له الكثرة والوفرة والعمر الطويل . فلقد كانت الملكية الفرنسية التي احتفظت بالكثير من تقاليد بلاط شرلمان متعجلة في تبني المبادرات ذات النفع السياسي أو التي تعلو من زهوها وخيالها . وهو ما حدث في عهد لويس التاسع [سان لوى] في منتصف القرن الثالث عشر ، إذ تكشف مخطوطات عهده عن شكل جديد غير معهود من أشكال الفن هو النقيض التام للفن الرومانسكى ، ينبض بروح الأبهة المتأنقة والحياة الحقة التي تفصح عن مطالب البلاط ومقتضياته . فلأول مرة في أوروبا بعد العصر الكلاسيكى يظهر قانون جديد لرسم الجسد الأدمى الذى عمد الفنان إلى إطالته فظهر بالغ الرشاقة والمرونة ، كما جسّمه تجسّماً واضحاً يوحى بالحركة والقوة من وراء الأردية التي تنم خطوطها عن نهج حسى رهيف ، وبدت الإيماءات التي ترفّ بالحياة متساوقة مؤتلفة مع التكوين الفنى والخلفية المعمارية . كذلك واكبت نحولة الأجساد البشرية اللدنة النظرة الجمالية القوطية المتجلية في الاندفاع الرأسية للأعمدة والأبراج ، واستمرت الألوان لها دورها الزخرفى المحض ، مما أفضى إلى توازن نموذجى بين ما هو مثالى وما هو واقعى^(٥٠) ، وبين الحسّ بالحياة وأسلوب التعبير عنها (لوحة ١٣٤ ، ١٣٥) . وسرعان ما انسأقت بقية أوروبا في هذا الاتجاه وعلى رأسها الدول الواقعة شمالى الألب . وهكذا غدا « طراز البلاط الفرنسى » هو القاعدة التي قام عليها الطراز الدولى في التصوير القوطى ، فأضفى معظم خصائصه على فن القرن الرابع عشر اللاحق ومستهل الخامس عشر . وقد صعب طراز البلاط هذا انتشار الموضوعات الذنيوية في كافة زخارف الحصون والقصور المصوّرة ، التي وإن لم يبق لنا منها إلا أقل القليل ، إلا أننا سرعان ما نلمس في الأوصاف الشعرية التي وصلتنا مدى ما بلغه الحماس نحو الفن الجديد ، فيحدّثنا كتاب « قصة الوردة » Roman de la Rose في الجزء الأخير منه الذى يرجع تاريخه إلى عام ١٢٧٠ عن فن التصوير ، ويمضى معددا موضوعاته المتنوعة ، مثل الفرسان المسلحين لخوض القتال ممتطين صهوات الجياد المظّهمة ذات السروج الفاخرة فوق الجلول المزركشة بالرنوك الملونة بالأزرق والأصفر والأخضر ، وكذا مختلف فنون الترويح عن النفس كالرقصات التي تشارك فيها غانيات جميلات في ثياب أنيقة .

(٤٩) Genre Painting هي ما يصور نقلاً عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها [م.م.م.ث.] .

(٥٠) Realism هي نقل المظهر الطبيعى بأمانة دون إسراف في الدخول إلى التفاصيل الدقيقة ، وتعد في الفن بصفة عامة على النقيض من المثالية Idealism ، أو هي بعبارة أخرى تمثل الحياة اليومية كما هي على صورتها التي تبدو بها وليس في صورة الكمال الذى يتخيله الفنان عنها [م.م.م.ث.] .

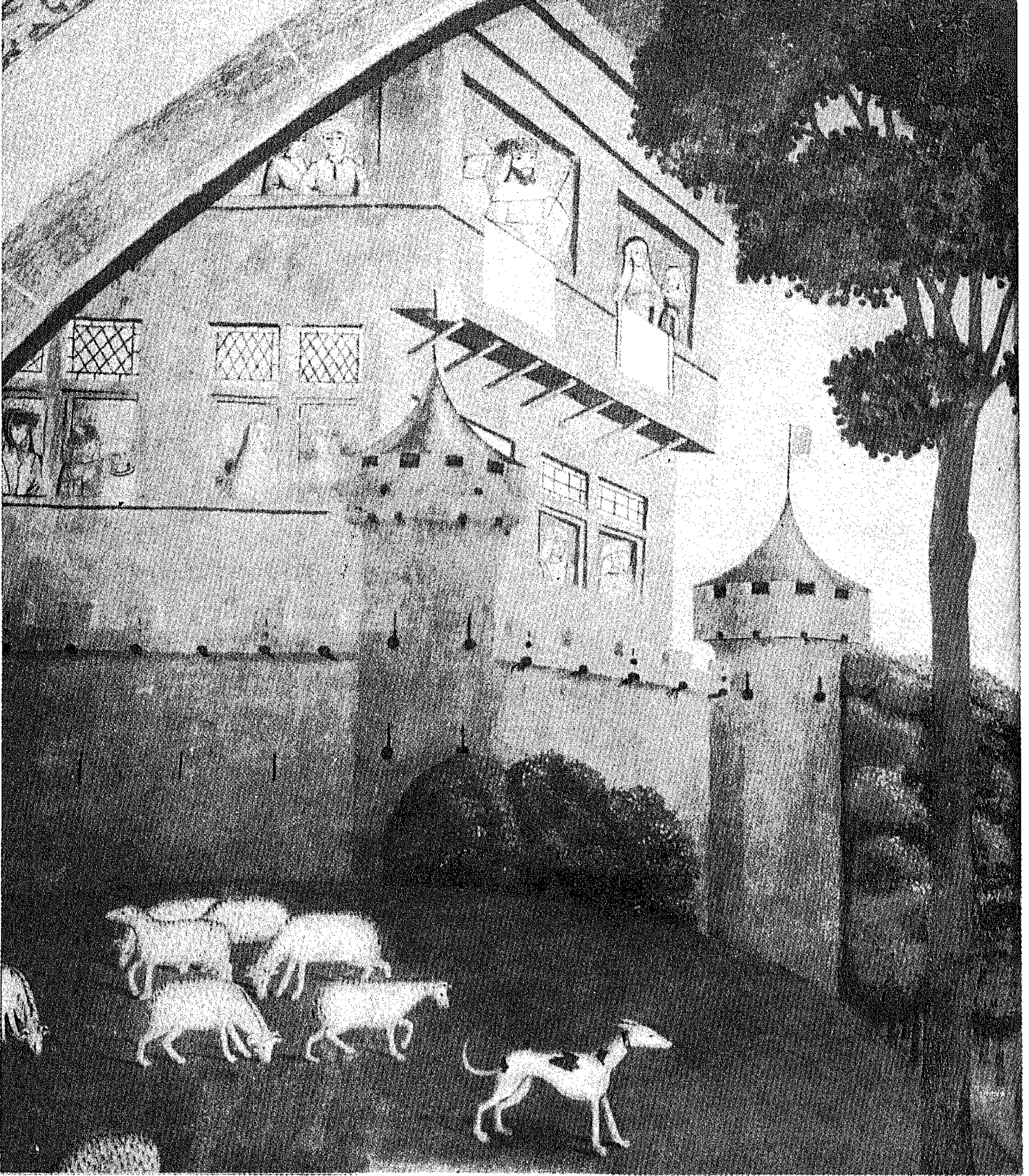


Est animal quod dicitur elephans. in quo si est occupatio cordis. Elephantem
 graeci a magnitudine corporis uocant. greci putant. quod formidabile mon-
 strum sit. Graeci autem monos. elapho dicit. Apud indos autem a uoce barro uo-
 cat. Unde est et uox a barro. et dicitur ei ebur. Rostro autem pholada uel pmutada
 est. quia illo pabula omnia aduocet. et e. angui similes uallo munit eburneo. Mul-
 ti autem gaudi uident. In eis cum plebs et indi lignis tribus colloca. canis de muro
 uallo dimittit. Intellectu et memoria multa uigat. gregatim incedit. mure
 fugit. aucti coeunt. Biennio autem parturunt. si amplius quam senel gignit.
 si plures si tunc unum. Vivunt autem annos trecentos. Si autem uoluerit facere fili-
 os. uadit ad orientem prope pamidisi. et e. ibi arbor que uocatur mandragora. et uadit
 cum femina sua que prius accipit de arboris et dat melle suo. et seducit eum
 tunc manducet. statimque in uero caput. Qui si parienti tempus uenit gressu in stang-
 uis et aqua uenit usque ad uenter matris. Elephans autem custodit omnia parientem
 et quia dicitur. e. mure elephanti. si autem inuenit sequente occidit eum. que gaudet
 tunc morari. Est autem formidabilis tantis elephans: tunc mure nunc. h. e. uadit
 et si ceciderit non potest surge. Quidam autem cum se inclinatur in arboris ut dormiat. non
 cum se inuenit gressu. Venator autem inuenit arboris modum. si elephans cum se
 inclinatur. statim cum arboris cadat. Quidam autem clamant fortis et statim magni
 elephans gressu et non potest eum leuare. Tunc clamant aucti et uenit. r. eleph-
 res et non possunt eum leuare qui ceciderit. Deinde clamant omnes. et statim uenit pusillus
 elephans et mure os sui. et pmutada subit magni elephanti. et dicitur ei.



لوحة ١٣٤ . تصوير قوطى جدارى . محاولة لرسم البعد الثالث [المنظور] . إطلالة من نافذة القصر على الميناء .

ولقد كانت بعض موضوعات التصوير المسيحى تتطلب تصوير شخوص عارية ، الأمر الذى اقتضى من الفنانين القوطيين أن ينهجوا نهجا جديدا فى تصويرها تصويرا يبقى مع الزمن فابتكروا نموذجاً بديلاً جديداً . فلقد تضافرت فى العصور الأولى للمسيحية مؤثرات عدة تحول دون تصوير الأجساد العارية ، مثل احتواء التعاليم المسيحية على آثار يهودية كامنة تحفز على استنكار تصوير الإنسان وتعدّه مناقضا للوصية الثانية . كذلك كانت تعاليم الكنيسة الأولى لا تؤمن بالنحت لأنه يمثل الوثنية الأولى فحسب بل لأن



لوحة ١٣٥ . تصوير قوطى . تفصيل من منمنمة تمثل قصر إسوقى فى بيدمونت . إيطاليا . القرن ١٥ .

المنحوتات كانت فى رأيها ملاذاً للأبالسة يتقمصون منها ما يمثل الآلهة والإلهات الوثنية لما فيها من جمال ورونق بغية تضليل البشر ، وإذ كانت تلك التماثيل الإلهية أكثر ما تكون عارية أضفى هذا على العرى ما يمت إلى الشياطين بسبب . وتلت عصور المسيحية الأولى اتجاهات تحطيم الأصنام وتمزيق الصور ، وقد حمل هذا أثراً من المقولة الأفلاطونية القديمة التى تزعم أن كل ما هو روحانى يلحقه الدنس إذا تقمص جسداً ، وإن ذهب علماء النفس المحدثين إلى أن الحرمان الحسى الذى نادى به مؤسسو حركة الرهبانية ، منكرين الملاذ

الحسّية مطرحين المرأة جانبا ، لم يكن عن دوافع خُلُقِيّة بقدر ما كان عن ظاهرة مرضية نفسية . ونحن في أياّمنا هذه لا نستطيع أن نطالع أوفيد أو برونوس دون أن نتأبنا هزّة أمام ما كان يتناول به القدامى في يُسر وبساطة المتع الجسدية . وما يدرينا لعل ما أخذ به الرهبان والنساك أنفسهم من إسراف في الزهد عن المتع الحسّية كان رد فعل لتلك الظواهر الإباحية لكي يكون ثمة توازن بين ما هو روحي وما هو حسي . وهكذا تغيرت فكرة الجسد في أذهان الناس ، فلم يعد كما كان قبل في العصر الكلاسيكي تجسيدا للجمال الإلهي ، بل غدا شيئا مُزريا يحمل العار والهوان . ولعل ما نراه في فنون العصور الوسطى ما يبين لنا كيف عا الفقه المسيحي صورة الجمال الجسدي من خيال المتدينين . وما من شك في أن الإنسان ظل يحمل بين جوانحه رغباته الشهوانية ، ومع ذلك فعلى الرغم من أن بعض موضوعات التصوير في العصور الوسطى كان يباح فيها للفنان تصوير الجسد عاريا تصويرا سويا ، إلا أنه لم يبلغ في تصويره ما يثير الرغبة ، ولم يُبرز تلك العناصر الفاتنة التي تثير الشهوات . ترى هل كان هذا من فنانى العصور الوسطى عن كبت لما يحسّون ، أم أن المتعة بمفاتن الجسد غدت تستوى بالمتعة مع مشاهد الطبيعة ؟ ومهما يكن من شيء فقد كانت هذه وتلك إبداعات من إحياء الفن فحسب .

والثابت أن ثمة نزعة متزمتة سرت في تقاليد العصور الوسطى المسيحية نراها جلية في تمثالين لآدم وحواء قائمين بذاتيهما ويعدان الأولين من نوعيهما لشخصين عاريين في فن هذه الحقبة بكنيسة بامبرج في ألمانيا (لوحة ١٣٦ ، ١٣٧) ، فيبدوان جامدين لا ينبضان بأية حساسية ويستويان في هذا بأى عمود من أعمدة الكنيسة ، ولا نرى ما يفرق بين حواء وآدم إلا هذين التوءمين الصغيرين الصلدين المنبثقين من صدرها على تباعد ، وإن تميّز التمثالان مع هذا برصانة مفرطة ويتكامل معمارى يبدوان معه نموذجين فنيين للعرى أكثر منهما شخصين عاريين .

وكان العرى الذى بدت به الشخصوس في فنون مستهل العصور الوسطى مما يدل على ما عانته تلك الشخصوس من قهر وإذلال أو امتهان أو تعذيب أو استشهاد . وما أظن فنان العصور الوسطى حين صور العرى كان يغيب عنه أن أول ما عاناه الإنسان الأول كان خروجه من الجنة عاريا ، وإلى هذا تشير عبارة سفر التكوين المقدس حين يقول : « فافتحت أعينها وعلما أنها عريانة » . فعلى حين بدأ الفنان اليوناني يتمثل العرى في بطل رياضى يزاول نشاطه البدنى مباهيا بجسده العارى في ساحة الملعب ، نجد فنان العصور الوسطى المسيحي حين صور العرى يصوره في جسد انطوى على نفسه وقد غشاه الخجل فأخذ يستر عورته براحته إحساسا منه بالخطيئة .

وعلى الرغم من ظهور صور العراة في المنجزات الفنية البيزنطية بشرق أوروبا بين الفينة والفينة حتى القرن التاسع ، إلا أن اكتمال تشكيل الجسد العارى في إطار الفن المسيحي قد شق طريقه في غرب أوروبا بالتحديد . وخلال العهد الرومانسكى اتخذت صور آدم وحواء شكلا فجائيا ثقيلًا في أسلوب محوّر يكاد يرتد بتمثيل الجسد الإنسانى إلى الشكل البدائى ، حيث يبدو نهذا حواء مسطحين بلا معالم واضحة ، بل إننا لا نلمح محاولة للإيجاء باختلاف جسدها عن جسد آدم . ومع مطالع القرن الحادى عشر ظهرت خطوات إلى الأمام وإن ظلت الشخصوس حتى منتصف القرن كتلا خالية من التعبير . ولأول مرة في منجزات العصور الوسطى الفنية تتضح الأجساد العارية مُفَصَّلة^(٥١) في المشاهد الخمسة التي تمثل بدء الخليقة وسقوط آدم

(٥١) Articulated التفصل . تعبير عن الحركة المفصلية حول المحاور التشريحية لأطراف الجسم كالركبة والرسغ والمرفق [م.م.م.ث] .

وحواء في الخطيئة فوق الأبواب البرونزية لكاتدرائية هيلد زهايم بألمانيا الغربية Hildesheim ما بين عامي ١٠٠٨ و ١٠١٥ ، ويشد انتباهنا استخدام الفنان للشخص بأسلوب غير كلاسيكي ليس لنقص مهارته التقنية فحسب بل لانصراف اهتمامه إلى التعبير الدرامي ، وهو الميدان الذي برز فيه من عداه من مثالي بواكير العصور الوسطى ، فترى آدم وحواء بعد عصيانها أمر الله يجفان في انحناء الخزي والندم ، وعلى حين يلقي آدم بالتبعة على حواء تلقى هي بها على الحية في إيماء صادقة . وعند طردهما من الجنة يمضي آدم في طريقه عمتلاً بينما تلتفت حواء وراءها في حركة بالغة التعبير والتعقيد تنسبنا براعتها ما تتضمنه من أخطاء تشريحية (لوحة ١٣٨ ، ١٣٩) .

وخلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر شكّل المثالون جسد حواء العارى في طرازيهما الرومانسكى والقوطى المبكر تشكيلا بدائيا تغشيه مسحة من الصرامة . وفي منتصف القرن الثالث عشر في نفس الوقت الذى بدأ فيه اهتمام المثالين القوطيين بالأغصان والزهور ورسمى المنمنمات بالطيور أصدرت الكنيسة توجيهها إيقونوغرافيا^(٥٢) جديدا أحسّ الفنانون معه ضرورة دراسة الجسد الإنسانى العارى . ويقضى هذا التوجيه بعدم اقتصار التصوير في الكاتدرائيات على ما جاء في سفر الرؤيا فحسب بل أن يمتد إلى أحداث يوم الحساب [وفق ما جاء بالإصحاحين ٢٤ ، ٢٥ من إنجيل متى] . ومن ثم بدأ البشر يأخذون مكان الشيران المجنحة والزبانية المتعدى الرؤوس ، وهو ما يعد انتصاراً فنيا للنزعة الإنسانية التى طبعت القرن الثانى عشر ، بالإضافة إلى أن الإرشادات الموجهة للفنانين التى تعقب عادة مثل هذه التوجيهات الكنسية قد ارتشفت من ينابيع فلسفة اليونان الإنسانية النزعة ، فذهبت إلى عدم اقتصار تصوير الأجساد يوم البعث والنشور من القبور عارية فحسب ، بل وتصويرها أكثر ما تكون كمالاتاً وجمالاً . وقد هرع الفنانون والحرفيون إلى البحث عن النماذج التى يسترشدون بها فلم يجدوا في متناول أيديهم في مبدأ الأمر غير المخطوطات المرقنة بالمنمنمات ومن هنا جاءت شخصهم أقرب إلى الدُمى . ومع نمو النزعة الطبيعية خلال القرن الثالث عشر وقع الفنان على نماذج أخرى يسترشد بها في التوايبت الكلاسيكية التى راح يتأملها مثلما فعل مقالو كاتدرائيتى شارتر و رانس حيث أوحى أشكال الغالين المقهورين في منحوتات العصر المتأغرق بوضعات مناسبة لتصوير العصاة والمذنبين . وما من شك في أنه قد عكف كذلك على دراسة الأجساد البشرية التى تنبض من حوله ، كما لا شك في أنه قد اختلف أيضاً إلى الحمامات التى كان مترمّو القرون الوسطى قد استهجنوها ، ولهذا كانت صور الحمامات الشعبية في مخطوطات القرن الخامس عشر صدى لأشكال تمثيلات يوم الحساب التى ظهرت من قبل خلال القرن الرابع عشر .

ومن الطبيعى ألا يكون جميع رعاة الفن في القرن الثالث عشر قد امتثلوا للتوجيه الإيقونوغرافى الرسمى المتحرر لتصوير موضوع البعث ، فظهرت الشخص على سبيل المثال كاسية في كاتدرائية نوتردام بباريس ، وظهرت متدثرة بأكفانها في كاتدرائية روان ، بينما نظر مثال كاتدرائية بورج إلى الجسد الإنسانى عند تصويره ليوم الدينونة باهتمام بالغ قل أن نلمسه في أية منجزات منذ العصر الكلاسيكى (لوحة

(٥٢) Iconography هى قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . ومن ثم فهى تختلف عن قائمة المنجزات الفنية التى تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال التى تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهى كذلك كل ما يختص بموضوع فنى مصور تصنيفاً ووصفاً ، وقد تدل أيضاً على الهورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التى تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة [م.م.م.ث] .

(١٤٠) ، حتى لنرى رجلا يزيع غطاء قبره وقد اتضحت عضلات ظهره جليلة أثناء رفعه الحجر وكأنه أحد منجزات القرن الخامس عشر . وتتوسط مجموعة الشخص صبيّة تستر عورتها بكفّها تكشف عن الأسلوب القوطى مطبقاً لأول مرة على جسد المرأة . ولا مرأى في أن شكل جسدها يدين بشيء ما للنماذج الكلاسيكية ، فوقفتها تثير في الذاكرة وقفة عاريات بوليكليتيس وقد ارتكز ثقل جسمها فوق ساقها اليمنى ، كما أن ردفها ليس له تكوّن المثير بل هو منبسط . كذلك جاء صدرها وبطنها مفلطحين في وحدة متصلة يتباعد فيها النهدان الضامران المرتفعان إلى أعلى ، وكان هذا هو الحل القوطى الأمثل للجسد النسائى العارى . وأغلب الظن أن عدم انتشار هذا النموذج بصورة فورية وقتذاك مرده إلى قلة عدد المثاليين الواعين والمتحمسين لتصوير الجسد العارى وفق التوجيه الجديد .

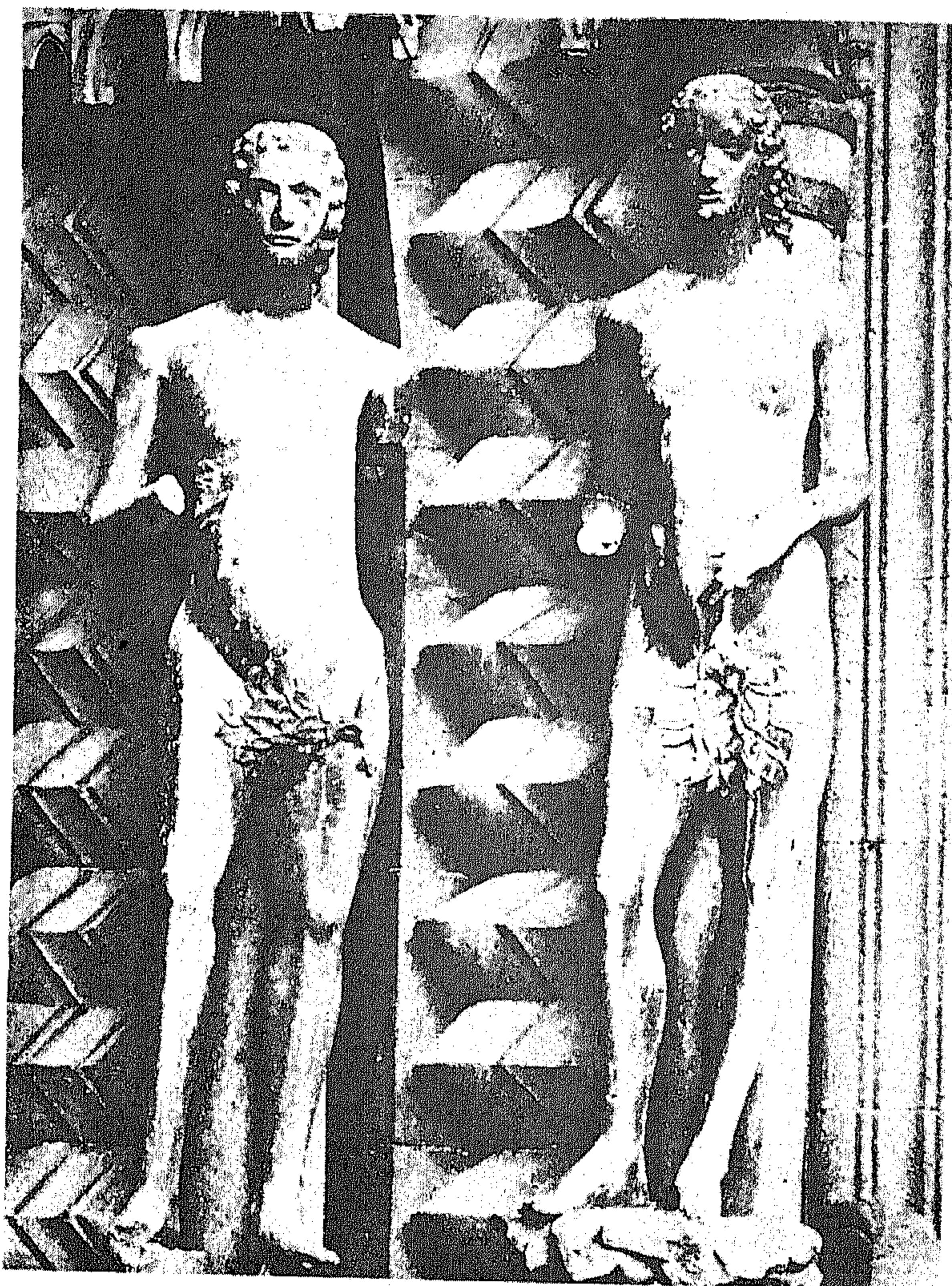
أما مجموعات عراة أوج العصور الوسطى النادرة المثال فنشهداها على واجهة كاتدرائية أورفييتو التى ترجع إلى مستهل القرن الرابع عشر . فلقد كان للمثال لورنزو مايتانى Lorenzo Maitani ولع خاص بموضوع العرى فعكف على تصوير المشاهد الدينية التى تقتضى ظهور الأجسام عارية ، مثل بدء الخليقة وطرد آدم وحواء من الجنة ويوم القيامة . وفى هذا المشهد الأخير يجنح مايتانى إلى التكوينات الكثيفة المتراخمة الأجساد على غرار نقوش المعارك فوق التوابيت الكلاسيكية (لوحة ١٤١) . وعلى حين نجد بعض شخوصه مستقاة من وضعات الغاليين المحتضرين^(٥٣) نجد البعض الآخر قوطياً خالصاً مماثلاً لمنحوتات كاتدرائية بورج . ولقد ظلت لوحات يوم الحساب تحذو هذا الحذو وتحفظ بهذا المظهر ، أعنى مظهر الأكوام البشرية المتلاصقة ، حتى عصر ميكلانجلو .

ومع أن شخوص لوحة يوم الحساب لقان دِرْفِيدن المتعددة الطيأت والموجودة بمدينة بون Beune الفرنسية تحتفظ بهويتها واضحة إلا أن حركاتها لا تزال حادة الزوايا المتقابلة شأن كل شخوص لوحات يوم الحساب القوطية التى تضحّج بالصراع والفرع (لوحة ١٤٢) .

وهذا النموذج البديل للجسد العارى لم يبلغ غمطه النهائى بوصفه أحد ملامح الطراز القوطى الدولى إلا بعد أن قطع قرناً من الزمان ، فظهر أول ما ظهر فى فرنسا وبرجنديا والأراضى الواطئة حوالى عام ١٤٠٠ ، ولعل أول نموذج مؤرخ له هو المخطوطة المعروفة باسم «كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق ده برى» الذى أعدّه ورقّنه الإخوة لمبورج فى عام ١٤١٠ . وتصور إحدى منمنمات هذه المخطوطات قصة الغواية [الانغواء] وسقوط آدم وحواء فى الخطيئة (لوحة ١٤٣) ، فتبدو جنة عدن فى شكل الأرض الكروى ، ووسط سور ذهبى مستدير تتألق الجنة فى صورة بستان نضير يزهر فيه شجر الفواكه متجاوراً مع مرج الزهور . وتشمخ فى منتصف الجنة نافورة ذات بواك رقيقة تخفف من وطأة حجمها الكبير . وتحيط بالجنة سفوح جبال قاحلة وتتناثر حولها أمواج زرقاء غامضة لعلها أمواج المحيط أو مجموعة من سحب متكاثفة تضيف على المنمنمة جواً حالماً . وتتابع حلقات أربع من قصة خطيئة آدم وحواء فى المساحة التى تشغلها هذه المنمنمة . فتظهر حواء فى أقصى اليسار والشيطان يغويها بعد أن استعار منها أقوى ما فيها وهو شكلها الأنثوى . ثم تبدو حواء وهى تعطى آدم الثمرة المجرّمة بعد أن صرفته بفتنتها التى لا تقاوم عن عمله الذى كان منهمكاً فيه . ويتجلّى الإله منذراً الأثمين بما سيناها من عقاب . وفى أقصى اليمين نرى ملاكاً فى صورته النارية يدفع آدم وحواء ليخرجهما من باب الجنة تنفيذاً لمشية الله ، فهبطا الجبل وما كان فى

(٥٣) انظر «الفن الإغريقى» الجزء السابع من موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . ص ٤٨٤-٥٥٦ لكاتب هذه السطور ١٩٨١ . الهيئة المصرية العامة للكتاب .

لوحة ١٣٦ ، ١٣٧ . آدم
وحواء . كنيسة بامبرج .



لوحة ١٣٨ . هيلدز هايم . سقوط آدم
وحواء في الخطيئة .

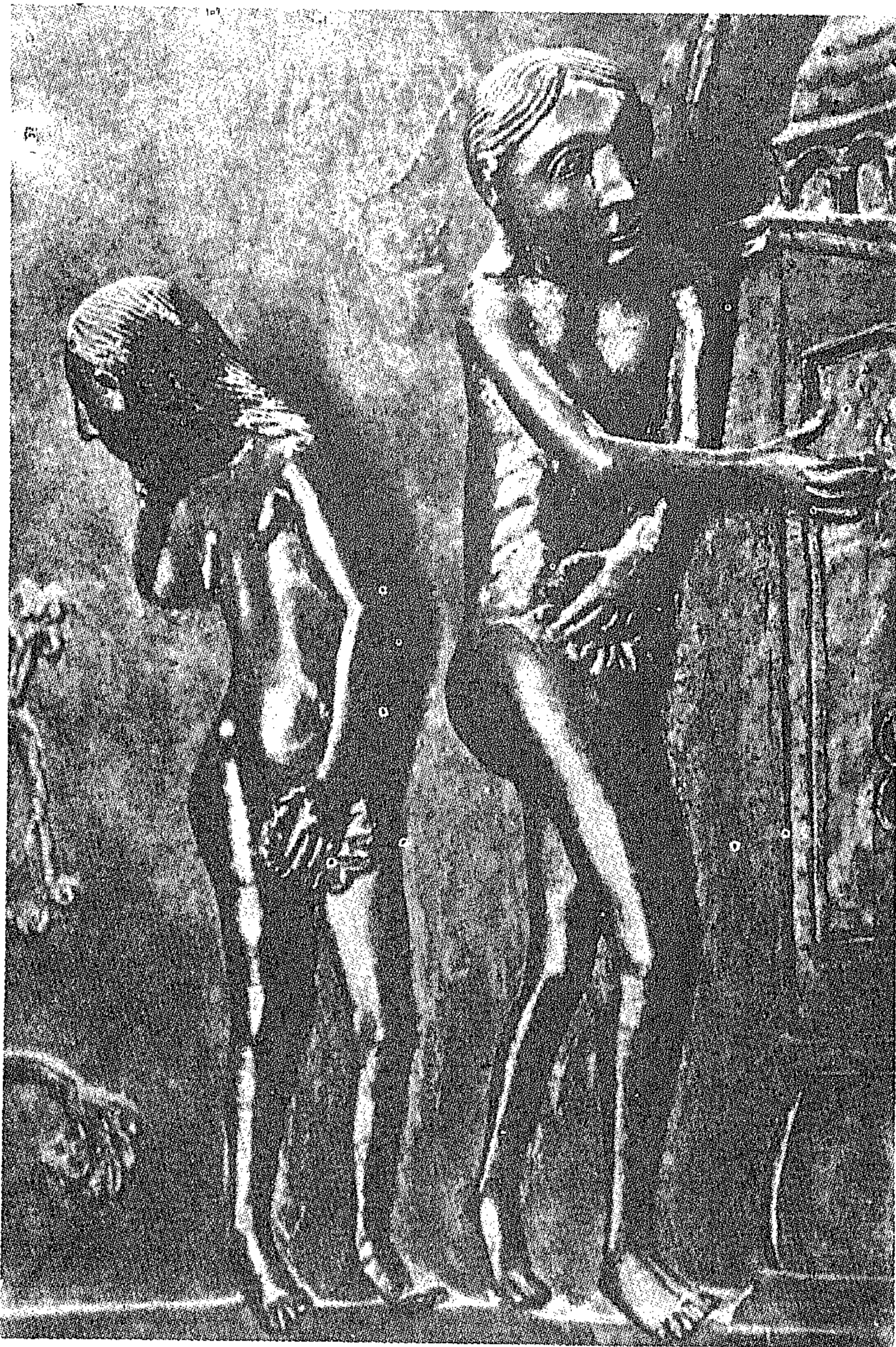
مقدورهما أن يرقيا إليه ثانية وإذا هما يستران سوءتيهما على استحياء . وتبدو حواء أول ما بدت عارية ذهلة من هيئتها المشينة ، حتى إذا ما عاد إليها وعيها وأدركت أن هذا من لعنة الله عليها تولاها الخزي ، فإذا تخطت باب الفردوس اتخذت وضعة فينوس الخفيرة Venus Pudica وهي تحصف عورتها بورق الجنة . والراجح أن الفنان كان على دراية بالنماذج الكلاسيكية ، ففي وضعة آدم المنحني ما يشي بوضعات التماثيل الكلاسيكية التي تمثل الغالين المهزومين . وهنا وهناك لا يترك لنا فرصة نشك معها في أنه كان من المولعين بجمال الأجساد الكلاسيكية ، وأنه قادر على محاكاتها حين يشاء ، وهو ما كشف عنه حين صور حواء العارية التي ابتكر لها شكلاً نساءً محوراً استحود على رضاء أهل شمال أوروبا على مدى قرنين من الزمان . فلحواته جذع ممدود في استطالة جذوع ربات الحسن الثلاث في لوحة يومى (لوحة ١٤٤) وإن اختلفت بنيتها الأساسية تمام الاختلاف عن بنية نساء الفن المتأغرق باتساع حوضها وضيق صدرها وارتفاع خصرها وبروز بطنها . ذلك أن ما يميز النموذج القوطى للجسد النسائى العارى عن النموذج الكلاسيكى هو أن تدلى البطن هو ما يسيطر على النموذج الأول ، على حين أن استدارة الردف هي ما يسيطر على النموذج الثانى .

وثمة مصوران لم يتطرق الشك إلى صدقهما رسما حواء في هذا النمط البديل ، أولهما فان إيك الذى رسم حواء في لوحة الهيكل بمدينة جنّت (لوحة ١٤٥) بأسلوب يعد برهانا على براعة الفنان القدير على إضفاء السمات الواقعية الدقيقة على التفاصيل في ذات الوقت الذى يخضع فيه التكوين الفنى كله لشكل مثالى ، فقوام حواء نموذج رائع للجسد البصلى الشكل ، حيث تختفى الساق الحاملة للجسد ، وفي ناحية يبدو البطن المتدلى ، وفي ناحية أخرى يبدو الردف المسترخى دون أن تكون بينهما ثمة تمفصلات (*) عظمية أو عضلية . وفوق هذا الشكل الجامع بين البطن والردف يبرز نهذان مكوران لا متهدلان . ومن فوق هذا رأس قد أثقل الجسد فبدا وكأنه ينوء بحمله .

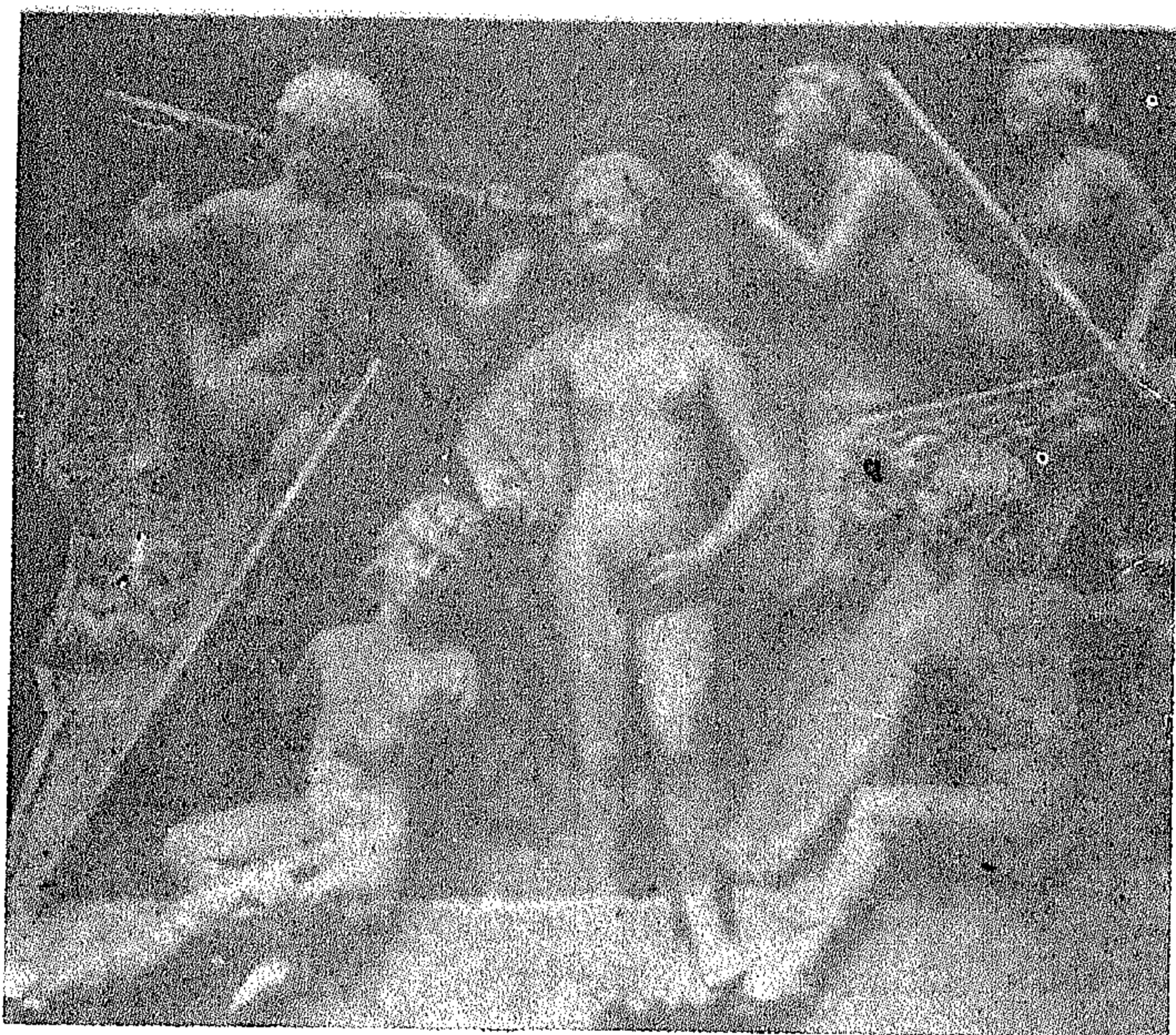
أما حواء القرن الخامس عشر الفلمنكية الأخرى العصية على النسيان فهي لوحة « الخطيئة » لهوجو فان در خوس المحفوظة بقيتنا (لوحة ١٤٦) التى رسمها بعد لوحة فان إيك بسنوات عشر ، ومع ذلك فإنها لم تستومعها في عصريتها ، ففي جسد حواء ضالة لم تخرج معها عن الدقة الفائقة وإن ظلت في نفس الوضع المستهجن في فكر العصور الوسطى .

وبعد عشر سنوات وعلى النهج ذاته الذى تبدى في حواء فان در خوس قدّمت مدرسة الفنان مملّك صورة « الغرور » والتي ترمز إلى فكرة « باطل الأباطيل ، الكل باطل » Vanitas الواردة في مطلع سفر الجامعة ، والموحية بالزهد والتخلّى عما في الحياة من متعة والتذكير بمصير الإنسان وما سيؤول إليه ، وأن الدنيا وما فيها ظل زائل لا بقاء له وإنما البقاء للأبدية الخالدة . وكان يراد للمرأة المصورة أن تكشف دون أدنى مسحة من الحياء عن جاذبية أنثوية شديدة الإغراء (لوحة ١٤٧) وتتماثل مكونات جسدها مع حواء الفن القوطى ببطنها المنتفخة المتهدلة وبهديها الضامرين وبساقها القصيرتين .

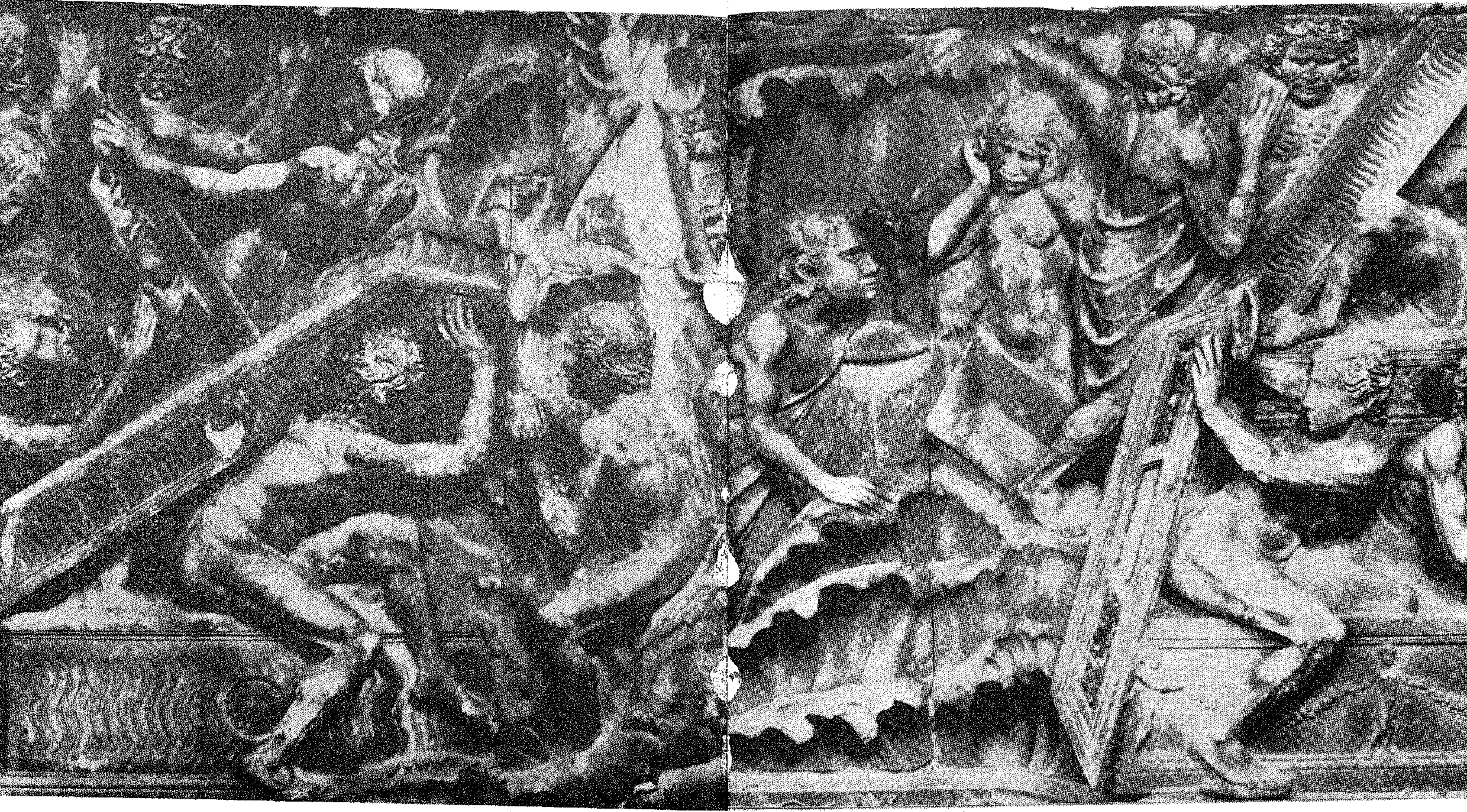
ولم يكد ينصرم قرن من الزمان حتى اتخذ هذا « النمط البديل » طابعا جديدا تحرر معه الجسد العارى مما كان قد لحق به من خزي وهوان وأصبح وسيلة للإثارة الجنسية . ذلك أن المرأة العارية قد احتفظت في خيال جماهير العصور الوسطى - كما قدمت - بنفس أهميتها التى كانت تحظى بها من قبل في خيال السلف ، بل إن الهوان الذى ألحقه التزمّت الخلقى المسيحى بجسدها قد ضاعف من إثارتة الحسية حتى رأى كينيث كلارك في عرى النموذج الكلاسيكى : « حصانة للجسد لا يجدها في أى كساء يخلعه التزمّت المفروض على الجسد القوطى ، وهو الكساء الذى يبدو وكأنه يستر سرا مشينا » .



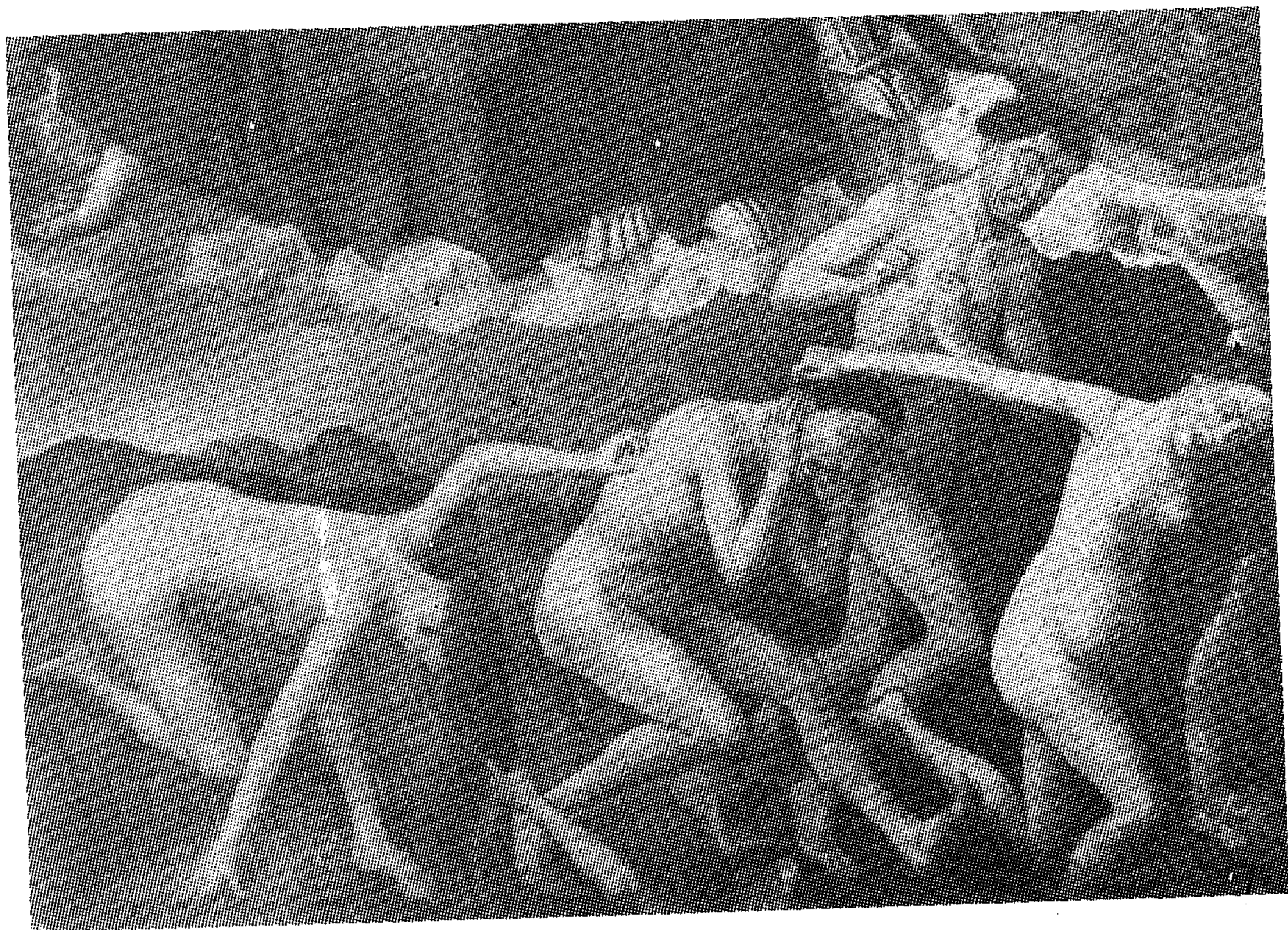
لوحه ١٣٩ . هيلدز هايم . طرد آدم وحواء من الجنة .



لوحه ١٤٠ . كاتدرائية بورج . يوم الدينونة



لوحة ١٤١ . ماتيان . نقش بارز . يوم البعث من القبور . الواجهة الغربية لكاتدرائية أورقييتو . ومع أن هذا النقش أنجز عام ١٣٢٠ إلا أنه ينطوي على عناصر ترمص بطراز عهد النهضة .



لوحة ١٤٢ . قان درقيدن . يوم الحساب . متحف مدينة بون بفرنسا .

لوحة ١٤٣ . كتاب الساعات للإخوة لمبورج . سقوط آدم وحواء في الخطيئة .



ومنذ مطلع القرن الرابع عشر خطا التصوير الإيطالي بفضل چوتو خطوة لا مثيل لها صوب « النزعة الطبيعية » ، فأخذت الموضوعات الدينية تشق طريقها في أصدق تعبير جنوبى الألب : وفي هذه الأونة دفعت النزعة الطبيعية للمصوّر چوتو (لوحة ١٤٨) والفنان دوتشيوده بونسينيا (لوحة ١٤٩) الفنانين الإيطاليين مثل آل بيزانو إلى تذوق النحت الكلاسيكى وكذا التصوير الكلاسيكى الذى كانت كثرة من نماذجه التى لا حصر لها متفرقة بين الأطلال المحيطة بهم . فنجد چوتو يخصص مساحتين من صوره الجدارية بمصلى « الأرينا » للوحة تصوّر عقداً تتدلى منه ثريا ، وهو من الصيغ المتأغرة المنطوية على خداع للبصر . وكذلك تغلغلت نفس الاتجاهات في فن مدينة سينا في عهد دوتشيو ثم تلميذه سيمونى مارتينى ، الذى استرد في الموضوعات الكلاسيكية التى صوّرها النكهة الرعوية لتساير العصر الرومانى ، على نحو ما نرى في منمنمته بمخطوطة قرچيل المحفوظة بمكتبة الأمبروزيانا في ميلانو (لوحة ١٥٠) والتى رسمها في عام ١٣٤٠ لصديقه الأديب پترارك . ففلاحوه ذوو الشعر الأشعث الذين يرمز بهم لقصائد الزراعات [الفلاحة Georgics] والقصائد الرعوية Eclogues يمتّون إلى لوحات الفسيفساء الرومانية التى تمثل « الفصول الأربعة » بمتحف باردو في تونس ، كما ينحدر البطل أينياس المقدام الذى لا يستعصى عليه شيء هو الآخر من لفيفة يوشع Joshua Roll البيزنطية من القرن العاشر على الرغم من تصفيفة شعره وأطواء عباءته القوطية . لقد أودع سيمونى مارتينى هذه الصورة كل مهارته ومكنون رصيده الثقافى من تراث إيطاليا الكلاسيكى وما ارتشفه من الفن القوطى . وكان سيمونى قد تشبّع في صباه وهو في سينا ونابلى بالأسلوب الفرنسى الذى يتجلى في ثيابه ذات الأطواء الإيقاعية وحوافه المحوّطة المفرطة في انحناءاتها ، فلقى أسلوبه ترحابا لم يلقه أى فنان إيطالى آخر في فرنسا وبرجنديا (لوحة ١٥١) . من أجل ذلك كله تُعدّ هذه المنمنمة أول مراحل تطور الأسلوب القوطى الدولى والبشير « بكتاب الساعات الفاخر الترقين الذى أعده للدوق دى برى » للإخوة لمبورج . وحين مزج سيمونى بين الأسلوب المتكلف للبلاط الفرنسى وبين الواقعية الإيطالية الجديدة ، جاعلا من هذا المزيج الفرنسى الإيطالى أسلوب « الفن الحديث » في ذلك القرن ، عدّ عمله هذا المرحلة الثانية في تطوير الطراز القوطى الدولى .

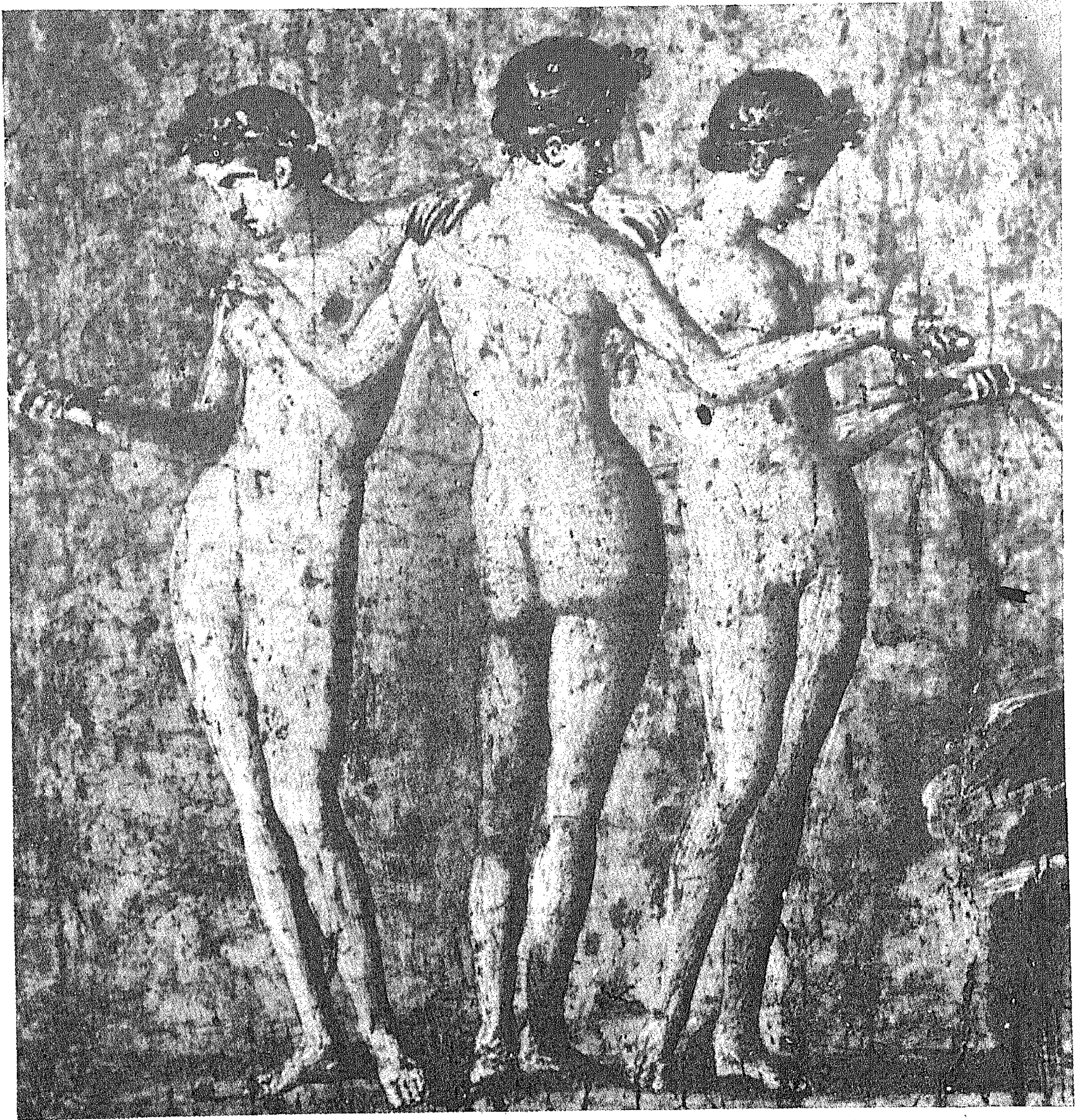
ولقد تسلّل التأثير الإيطالى منذ مطلع القرن الرابع عشر إلى القلب من مملكة فرنسا، قد بدأ الفنانون الإيطاليون يعملون لدى ملك فرنسا منذ عهد فيليب الطيب ، كما كانت الصور الإيطالية تُباع بباريس منذ عام ١٣٢٨ . ومع أن الفنان چان پوسيل Jean Pucelle قد حذا حذو چوتو ودوتشيو في رسم المنظور ، فقد بقى پوسيل قوطيا وفرنسيا قحّا ، اكتسبت أعماله شهرة واسعة في نهاية القرن الرابع عشر وفي مراسم دوق دى برى ، ويمكن استكناه لبّ أسلوبه من أسلوب الإخوة لمبورج Limbourg ولذا فليس من الإنصاف إنكار الدور الهام الذى كان لپوسيل في تطوير الطراز الدولى ، وهو تطعيم الأسلوب الفرنسى التقليدى بنهج جديد أورثه لجيل المصوّرين الذين كانوا يعملون حوالى عام ١٤٠٠

ومن ناحية أخرى لم تكن للمصوّرين الفلمنكيين تقاليد قومية تحول بينهم وبين انتهاج أسلوب الفن الإيطالى ، فلقد احتذوه منذ تاريخ مبكر ، للصلات الوثيقة بين مجتمعاتهم البورجوازي وبين دويلات المدن الإيطالية وكذا لما فُطروا عليه من أخذ بالواقعية . ومن ثم نجحوا هم الآخرون في إرضاء رعاة الفن الفرنسيين في النصف الأول من القرن من خلال واقعية تصاويرهم التى أججها الفن الإيطالى في نفوسهم ، وإن جنحت بهم قوطيتهم وميول رعاتهم إلى الالتزام بالإطار الجمالى للفن الفرنسى

وأغلب الظن أن الفنانين الفلمنكيين الذين كانوا في خدمة دوق دى برى هم الذين وضعوا الأساس الحقيقى للطراز الدولى القوطى ، وذلك بجمعهم بين الأسلوب الفرنسى التقليدى والأسلوب الواقعى الإيطالى وفق تفسيرهم ونظرتهم الدقيقة إلى فن التصوير . وابتداء من تلك اللحظة التى ظهرت فيها التحف

التصويرية لأستاذ بوسيكو Boucicaut Master (لوحة ١٥٢) وللإخوة لمبورج أخذ الفن الفرنسى الفلمنكى يحدّد مسيرة الطراز الدولى . وقد تبدو هذه الإطالة منقوصة لو تجاهلنا عنصراً آخر جديداً وافداً من إيطاليا ، إذ توصل مصوّر وسينا وفلورنسا فى عام ١٣٤٠ متأثرين بنماذج التصوير الكلاسيكية التى بين أيديهم إلى إعادة اكتشاف أنماط التصوير الدنيوى ، من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية ومشاهد الحياة اليومية ، فصوّر تاديو جادى (١٣٣٧) Taddeo Gaddi أحد مشاهد الطبيعة الساكنة ضمن موضوع دينى بكنيسة سانتا كروتشى بفلورنسا . وفى نفس الوقت رسم سيمونى مارتينى صورته الإيضاحية الشديدة التأغرى لكتاب فرجيل ، على حين تكشف لوحات أمبروزيو لورنزيتى الجدارية فى قصر البلدية عن صورة مدينة سينا والريف المحيط بها فى واقعية شديدة ، حتى لقد تمثلت فيها كل أنشطة المدينة وما حولها (لوحة ١٥٣ ، ١٥٤) . ومن العسير إنكار أثر هذه الصور الجدارية التى كانت تعرض على الناس فى مبنى عام فى واحدة من أهم المدن الإيطالية ليشهدوا صوراً لمختلف مشاهد فصول السنة ، ولا شك فى أنها هى التى سبقت وأرهصت بما جاء بعدها من صور مخطوطات « كتب الساعات » [أو « صلوات السواعى الفاخرة الترقين »] للإخوة لمبورج وغيرهم ، إذ ما لبثت الكنيسة المسيحية أن أتبعَت الأعراف الرومانية القديمة والتقاليد الدينية اليهودية فأرست قواعد لتلاوة الصلوات والأوراد كما حدّدت مواقيت الصلاة والشعائر . وسرعان ما اتبع المؤمنون من عامة المسيحيين خطى أهل الكنيسة فشاءوا أن تكون لهم بالمثل كتب صلاة خاصة بهم وأن يلزموا أنفسهم ببرامج الصلوات الكنسية . وهكذا أصبح الغامة فى حوزتهم كتب « الساعات » أو « صلوات السواعى » Book of Hours التى ظهرت أول ما ظهرت مستخدمة فى طقوس الكنيسة ثم شاركت فى الأغراض الدنيوية ، إذ أصبحت بتنوّع إخراجها الفنى ترمز للمكانة الاجتماعية لمقتنيها بعد أن غدت تحفاً ضمن مقتنيات المخطوطات الثمينة ، يجتمع فيها الدين والفن والدنيا فى وحدة متألّفة هى سرّ الجاذبية التى تتبدّى لنا الآن . وقد ذاعت شهرتها بوصفها أنفس المخطوطات المرقّنة من العصر القوطى . وبعد قرون تعرضت فيها المخطوطات للتدمير والضياع بقيت لنا قرابة ألف من كتب « الساعات » ليس بالمتاحف ودور الكتب والمقتنيات الخاصة فحسب بل وفى الأسواق حيث يمكن للثراء من الهواة وجامعى التحف شراء مخطوطة كاملة أو بضع صفحات منها . ويبدأ كتاب الساعات بتقويم لبيان مواعيد الأعياد الدينية على مدار السنة ، ويعقب هذا مختارات من الأناجيل الأربعة ، وعادة يُزَيّن التقويم بصور تبيّن ما يختص به كل شهر من أعمال وأحداث ، هذا إلى ما يصحبه من علامات البروج ببيان برج كل شهر . ويحتوى « كتاب الساعات » فضلاً عما يحتويه من منمنمات وترقينات على موضوعات دينية ثلاثة للصلوات والطقوس^(٥٤) وليس ثمة تشابه بين كتاب للساعات وآخر إلا بالنسبة للتقويم الذى يأتى فى

(٥٤) يحتوى كتاب الساعات [أو صلوات السواعى] Book of Hours فضلاً عما يحتويه من ترقين ومنمنمات على موضوعات ثلاثة : أولها نص أساسى والثانى ثانوى والثالث إضافى . والموضوع الأساسى مأخوذ من كتاب الفرض Breviary [الصلوات اليومية] ويشمل التقويم Calendar و صلوات للسيدة العذراء Hours of the Virgin ومزامير التوبة Penitential Psalms والأوراد Litanies و صلوات للموتى Office of the Dead والصلوات للقديسين Suffrages of Saints . ويضم الموضوع الثانى مقاطع من الأناجيل الأربعة Sequences of the Gospels وتشمل آلام المسيح كما يرويها القديس يوحنا فى إنجيله ، و صلواتين خاصتين بالعذراء نالتا شهرة واسعة ، وإحداهما صلاة الطلبات Obsecro te (I implore) ، والثانية صلاة للسيدة العذراء المعصومة من الدنس O intemmerata (O Matchless Spirit) ، فضلاً عن صلوات للصليب Hours of the Cross وللروح القدس وللثالوث المقدس Holy Trinity . أما الموضوع الثالث فيتضمن إضافات هى منتخبات من المزامير ومن الصلوات المختلفة [م.م.م.ث] .

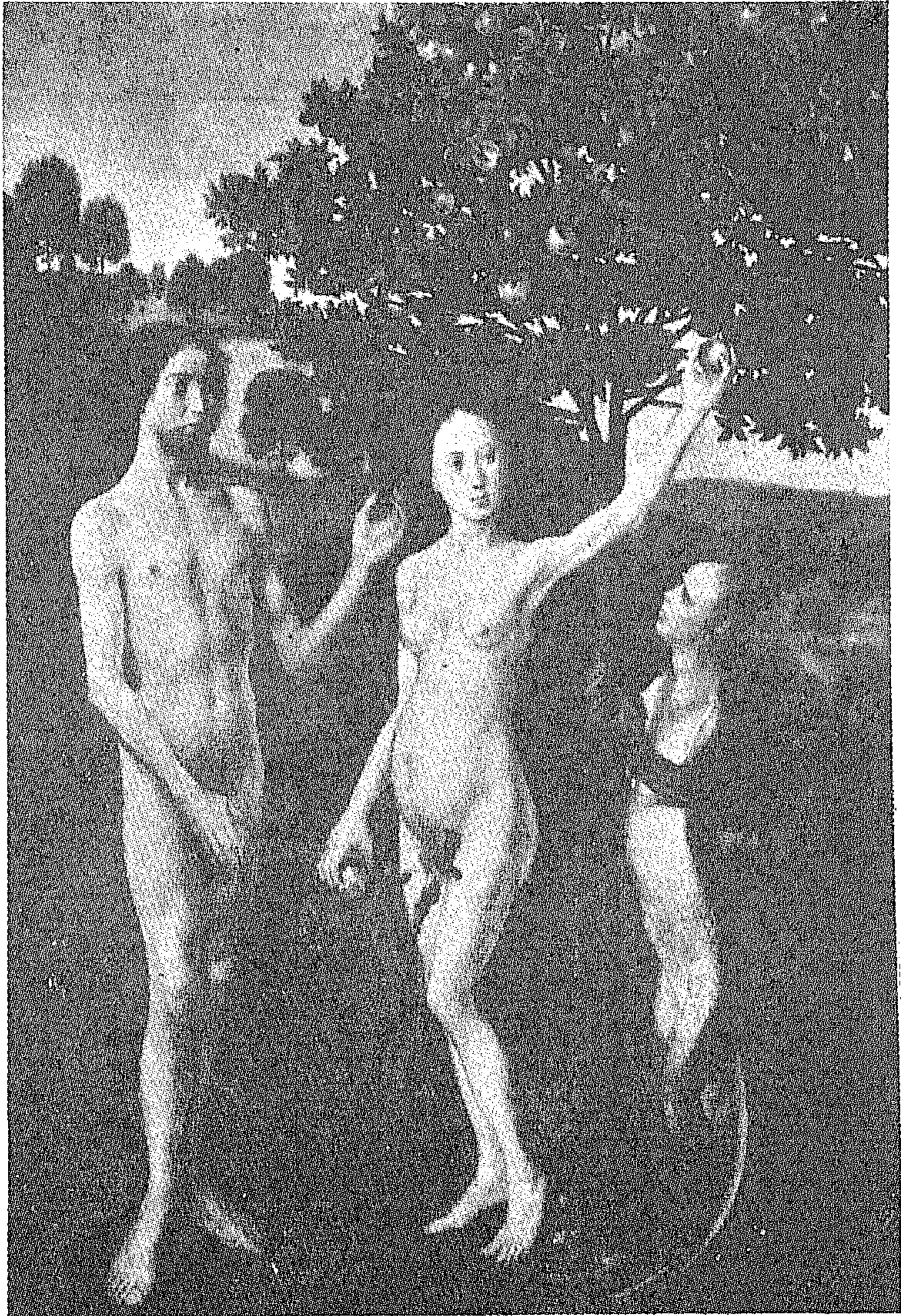


لوحة ١٤٤ . ربات الحسن الثلاث . تصوير جداري روماني من بومبي .

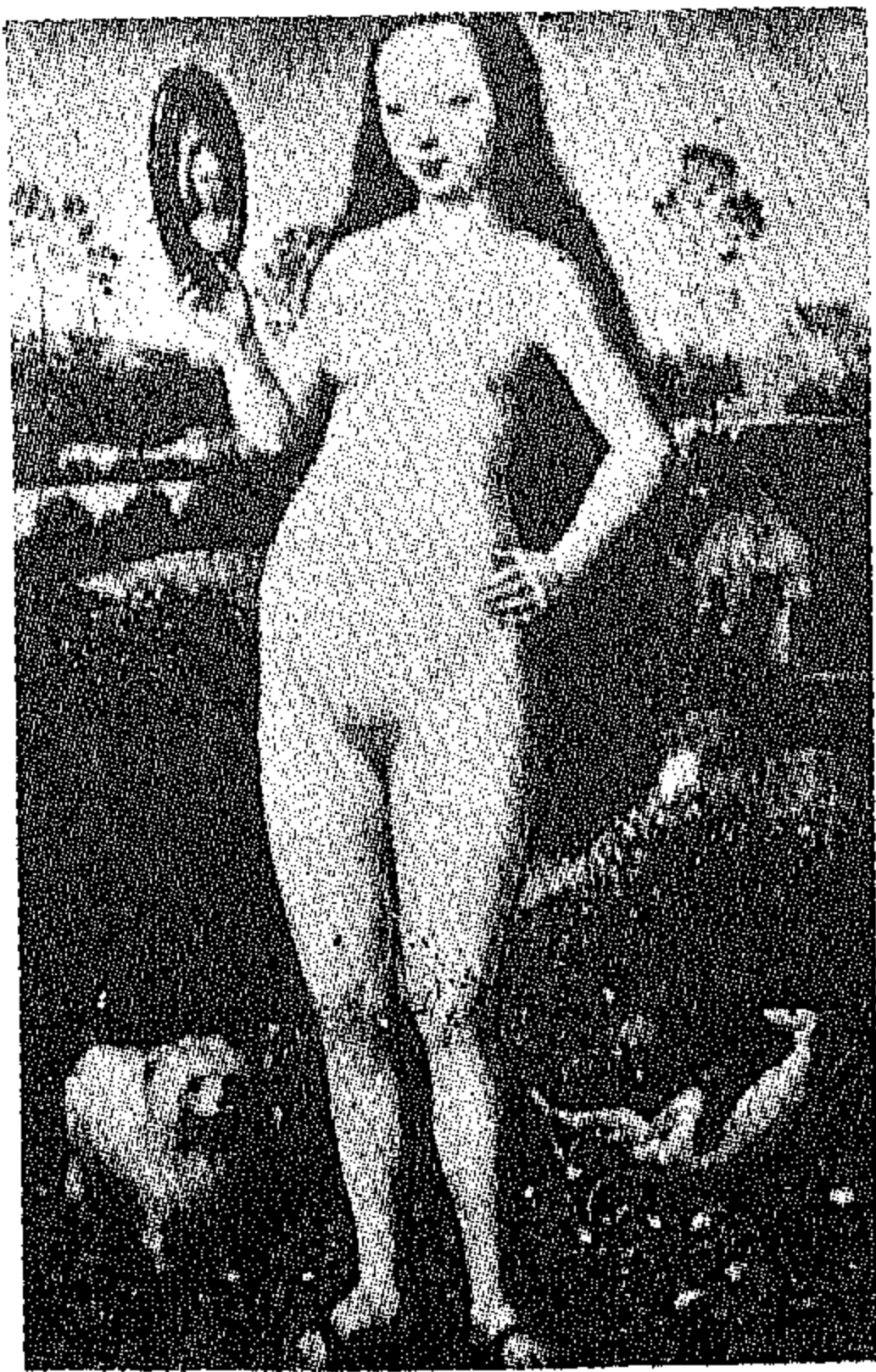


لوحة ١٤٥ . ثمان إيك . حواء . جنت .

لوحة ١٤٨ . چوتو : القديس فرنسيس
الأسيزي وموعظة الطير . أسيزي



لوحة ١٤٦ . ثان درخوس . آدم وحواء . فيينا

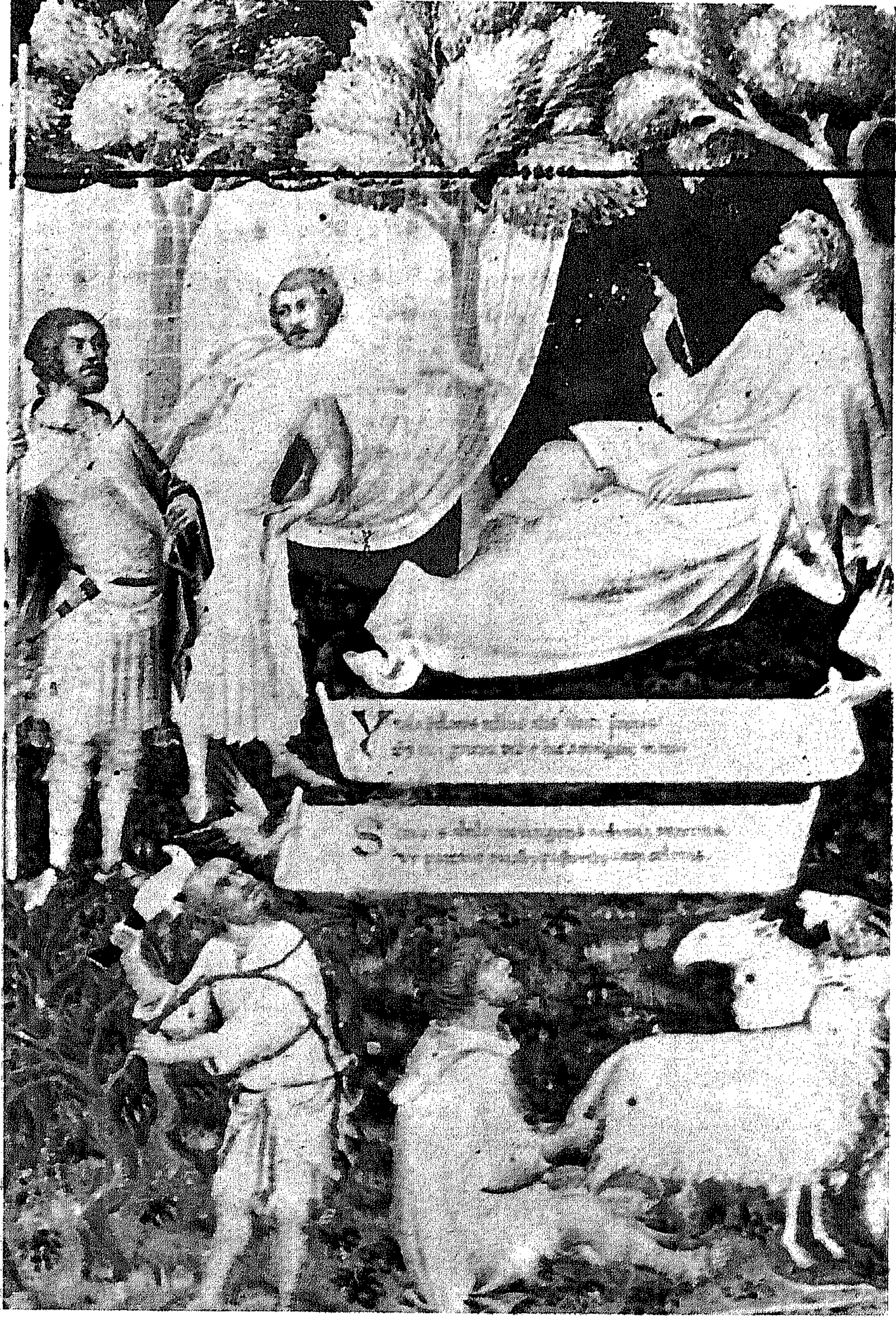


لوحة ١٤٧ . مدرسة الفنان مملنك .
الغرور . ستراسبورج

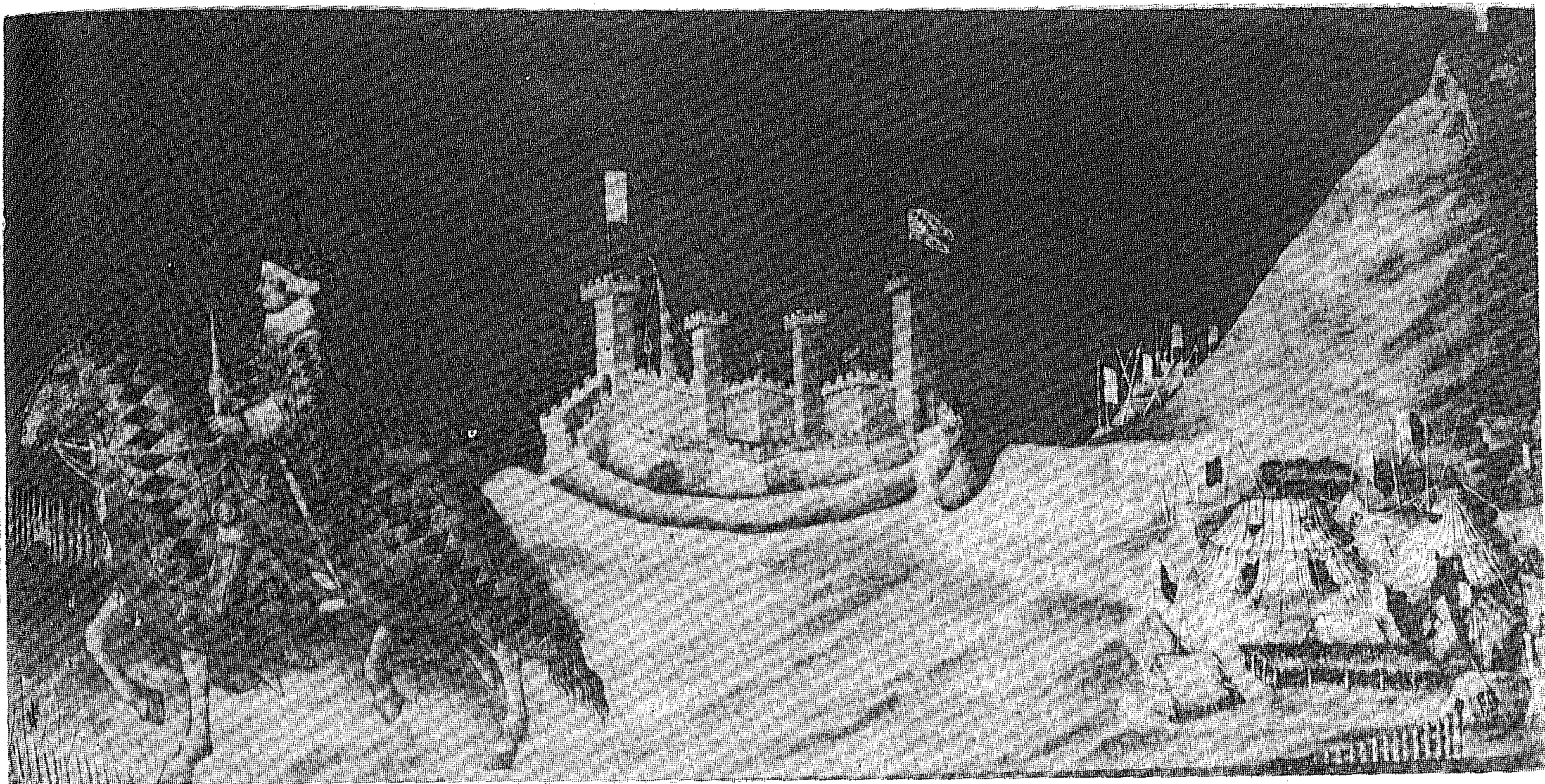




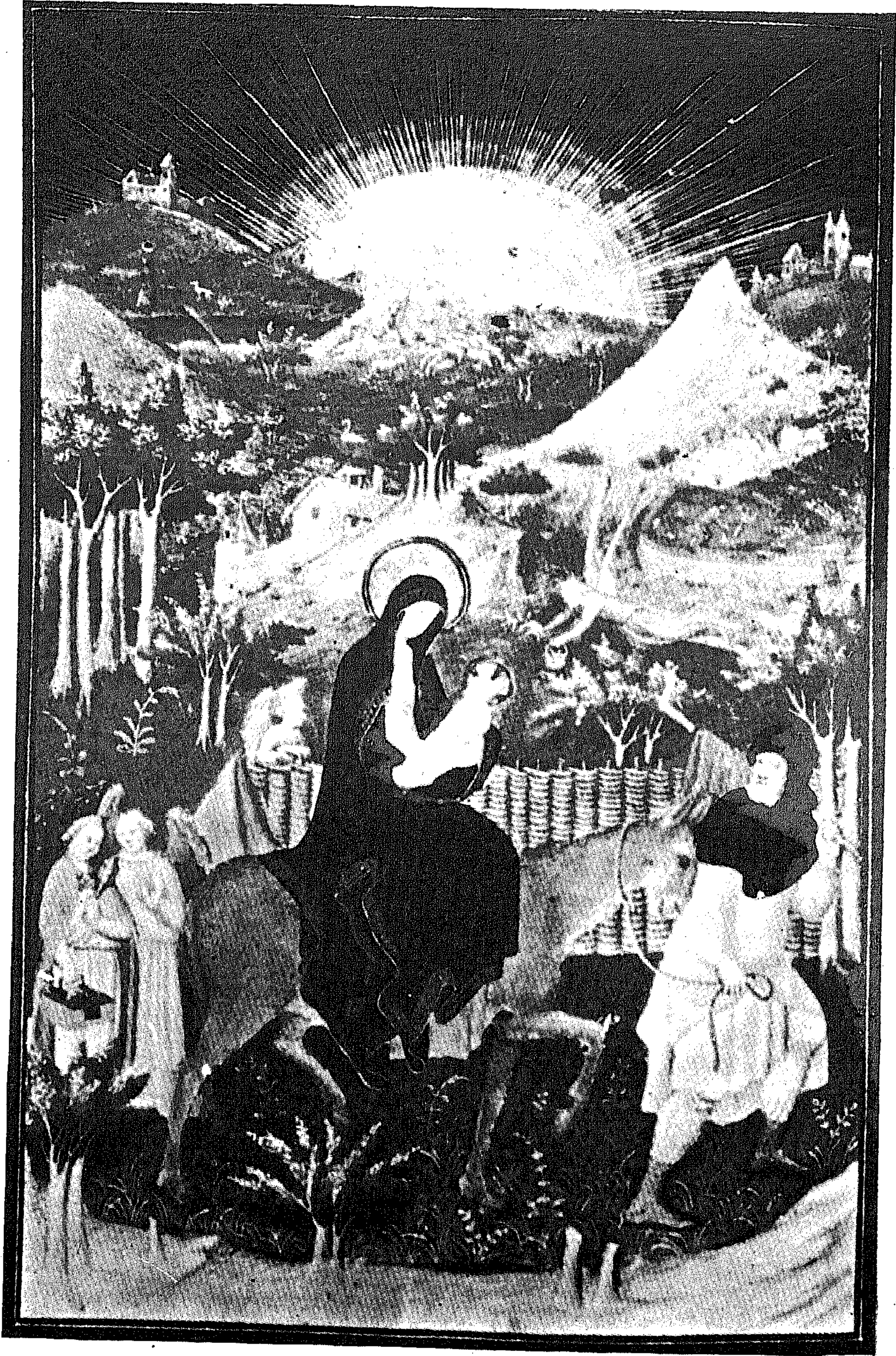
لوحة ١٤٩ . دوتشيو . ده بوننسنا : خيانة يهوذا . سينا



لوحة ١٥٠ . سيمون مارتيني . منمنمة بمخطوطة تورجيل ١٣٤٠
[الأصل المنقول عنه هذه الصورة مهترئ]



لوحة ١٥١ : سيمون مارتيني . قلعة جبلية جنوبى مدينة سينا . ويبدو القائد الحربى جويدوريتشيو داقوليانو فوق صهوة جواده بعد أن أخذ فتنة
نشبت . وإلى جوار القلعة يبدو المعسكر الحربى . تصوير جدارى .



لوحة ١٥٢ . استاذ بوسيكو . هروب
العائلة المقدسة إلى مصر . كتاب
الساعات للماريشال چان ده بوسيكو .
متحف چاكمار أندريه . باريس .

مستهل الكتاب ، محددا أيام أعياد الكنيسة وأعياد القديسين . وتبدأ مداخل الفصول بتدبيجات بألوان مختلفة من الذهبي والأحمر والأزرق ، التي كانت بالإضافة إلى إسباغ التآلق على الصفحات لها هدف وظيفي ، حيث تكتب الأعياد الهامة كعيد ميلاد المسيح وعيد الفصح بالمداد الذهبي أو الأحمر ، على حين تُكتب أعياد القديسين المحليين بالمداد الأزرق . وكان الغرض الأساسي من كتب « الساعات » هو تزويد المؤمنين من غير رجال الدين بدءا من الملوك والأمراء وانتهاء بسكانه المدن الأثرياء هم وزوجاتهم بكتب صلوات شخصية . وكان اقتناء كتاب من هذه الكتب أمنية كل المتعلمين بل وبعض الأميين ، فإلى جانب تلك النسخ الثمينة البالغة الروعة الأنيقة الزخارف والرسوم كانت ثمة ألوف من النسخ الهينة الزخارف والرسوم لها الأثر الأول في إشاعة المساواة في الدين المسيحي على أوسع نطاق ، وإن تكن قد إندثرت جميعا ، وبهذا كانت كتب صلوات السواعي هي النموذج الأمثل للجمع بين العقلانية المسيحية والورع الديني الشعبي . وقد ذهب الحرص على اقتناء هذه الكتب الحد الذي شاع معه أنها تمثل غرور صاحبها أكثر مما تمثل ورعه وتقواه ، وإن يكن أولى بنا أن نحذر تصديق مثل هذا الزعم ، لأن الورع صلة خفية بين الإنسان وربه . ولقد جرّ استخدام كتب الساعات على نطاق واسع إلى اهترائها ، فذهبت قشرة أغلفتها الجلدية وضاعت صفحات التقويم الاستهلاكية وتلطّخت أطراف صفحاتها بأثر البصمات وبقع الشمع المتساقطة ، كما تكشف مطالعة الوصايا وقوائم حصر التركات عن أن كتب الساعات تُعدّ من أنفس المقتنيات وأهمها ، فلقد كانت تكاليف إعدادها الباهظة لها أثرها في ارتفاع أثمانها . وكانت أكثر المناسبات ملائمة للحصول على كتاب « الساعات » هو عقد القران حين يمنح الزوج عروسه نسخة منه . كذلك كانت هذه الكتب تستخدم للشفاء علاجا للأمراض إلى جانب وظيفتها الروحانية والفنية والترويحية ، فأصبح اقتناء بعض هذه الكتب مقصورا على جلب الشفاء من مرض ما بعد أن تكون قد شاعت قدرة أحد القديسين المذكورين فيها على شفاء المرضى .

وأشهر كتب الساعات هو «كتاب صلوات السواعي الفاخر الترقين الذي أعدّ لـجون دوق ده برى» Très Riches Heures du Duc de Berry ، والذي يشكل بحق تحفة فنية في دنيا المخطوطات المرقنة ، صوره بول لمبورج Pol Limbourg وشقيقاه . وقد انكبوا على العمل فيه منذ عام ١٤١٣ ، وعاجلت المنية دوق ده برى في عام ١٤١٦ قبل فراغهم منه . وجاء في قضية حصر تركة الدوق في وصف المخطوطة النادرة : « إنه كتاب لصلوات السواعي شديد الفخامة يضم ترقيينات ومنمنمات وصورا وزخارف غاية في الروعة نفذها بول وأخواه » . وقد توفي الإخوة الثلاثة في نفس السنة فجأة في حادث أو على إثر وباء ، وكانوا جميعا في العشرينات من عمرهم .

وتحفل المخطوطة بمشاهد تشغل صفحات كاملة لأفراد الحاشية من سيدات ورجال في حفلاتهم وولائمهم وفي صيدهم وطرادهم ، وللفلاحين وهم يكدحون في حقولهم المتاخمة للقلاع والحصون . وفي محاولة من المصورين لإلتزام المقاييس والنسب والأحجام رسموا الحقول وهي تضيق كلما أوغلت عمقا والشخصون وهم يتضاءلون حجما كلما ابتعدوا ونأوا (لوحات ١٥٥، ١٥٦، ١٥٧، ١٥٨، أ، ب) . ولقد شغل الفنانون في كافة أنحاء أوروبا بهذه الصور التفصيلية الأنيقة التي تجمع مباحج شتى فيها غلو وإسراف يرضى الأمراء ، كما كان فيها مجال لإشباع رغبات الفنانين وطموحهم . فشهدت هذه الحقبة ازدهارا شديدا في فن التصوير استخدم فيه الفنانون فرشة دقيقة مدبّية وأصباغا براقّة تدخل في تركيبها الأحجار المسحوقة والأصداف والمعادن وثمار التوت . وكانوا مطلقى الأيدى في رسم الأطراف الرشيقة والملامح الوسيمة والثياب الأنيقة المزوّقة بالحليّات الملونة ، كما مضوا يتلمّسون طريقهم نحو الإيهام بالواقع في أنحاء الصورة . غير أن هؤلاء الفنانين الذين كانوا يجهلون كل ما له صلة بالتصوير الكلاسيكي لم يحاولوا البتة

تحقيق هذا الإيهام على غرار الفنانين الإغريق والرومان من خلال لمسات الفرشاة الغائمة والظلال المائعة ولكنهم شغلوا بتصوير المناظر الطبيعية ممتزجة بتصاوير الشخصيات يشكّلونها على غرار لوحات الفسيفساء .

وتعدّ فريسكات لورنزيتي أهم نماذج الفن الدنيوي في إيطاليا خلال القرن الرابع عشر ، كما تفوق واقعيته الجوهرية أعظم ما قدّمه فن التصوير شمالى الألب في هذا المجال ، ومردّ ذلك إلى أن لورنزيتي قصد أن يلتقط جوهر الأشياء الواقعية متجنباً التكلّف المفرط للفن القوطي . وقد أثمرت واقعية لورنزيتي المنطقية ظهور فنانين يحذون حذوه في شمال إيطاليا بلومبارديا والبندقية وغيرهما . فإذا مصورو المنمنمات اللومبارديون يبدعون مشاهد ريفية ذات واقعية مذهلة ، وصوّر غيرهم الظلال المنسابة ، وتناول آخرون الوجوه بأسلوب النحت إلى أن انتهى الأمر بهذا الاتجاه إلى تصوير مشاهد ذات منظور واقعي نابضة بالحياة تبرز أية تصاوير أوروبية تسبق الفنانين الفلمنكيين روبرت كامپين Robert Campin المعروف باسم « أستاذ فليمال » والأخوان فان إيك Van Eyck . كذلك قدّم بعض المصورين اللومبارديين دراسات خلابة لصور الحيوان ، فكانت إرهابات لأعمال الإخوة لمبورج ومن خلّفهم من كبار المصورين الفلمنكيين برؤاهم الجديدة للعالم من حولهم ، حيث تتجاوز المشاهد سواء داخل الدور أو في الخلاء - لكل من « أستاذ بوسيكو » والإخوة لمبورج - تصاوير المصورين اللومبارديين في مجال تمثيل المنظور والبيئة المعاصرة وقتذاك .

وهكذا كان التصوير « الفرنسي - الفلمنكي » حوالى عام ١٤٠٠ شديد الصلة بالفن اللومباردي ، وتذكر الكثير من قوائم حصر المجموعات الفنية الفرنسية أعمالاً « لومباردية » . فضلاً عن الصلات السياسية والعائلية الوثيقة بين آل فيسكوني Visconti حكام ميلانو والأمراء الفرنسيين ، وكذا لم تكن الصلات الفنية أقل إحكاماً وقرباً . وكان أكثر ما شدّ إعجاب المصورين الإيطاليين في أعمال مصوري الشمال هو أسلوب الخطوط المنحنية Curvilinear ونماذج المسنّين الملتحين والعذراوات النحيلات والثياب البرجنديّة الباذخة والأناقة المهندمة ، وفي إيجاز كل غرائب العالم العجيب المصوّرة تصويراً متنوعاً خلاّباً والذي كان يُعدّ في جنوبي الألب نموذجاً قوطياً إكزوتياً^(٥٥) غنائياً ، وهو أيضاً ما يفسّر ولع مصوري شمالى إيطاليا بالصيغ الخطيّة والسرد القصصى المصوّر ، فبلغ الطراز الدولى في شمال إيطاليا أوجه في المغالاة في الزخرفة والخيال (لوحة ١٥٩) . وقد امتدت هذه المرحلة طويلاً ولا سيما على يد الفنان پيزانللو Pisanello الذى قضى نحبه بين عام ١٤٥٥ (لوحة ١٦٠) والفنان چنتيل دافابريانو (لوحة ١٦١) ، غير أن شغل الفنانين المتصل بملء ما يقع بين أيديهم من أسطح مستوية وكذا شغفهم بالصيغ الخطيّة^(٥٦) لم يرق بتصاوير هذه المنطقة على الرغم من واقعية تفاصيلها إلى المرتبة التي كانت في بقية أنحاء إيطاليا حيث كان يعمل مازاتشيو وأوتشيللو ، ومع ذلك حافظت هذه المرحلة على ازدهارها في بلاطات أمراء الأقاليم حيث كانت شهرة بلاطات دوق ده برى ودوق برجنديا والملك شارل السادس لاتزال طاغية ، فقد كانت هي المنبع الذى فاض منه الأسلوب الفلمنكى فعَمّ أوروبا بأسرها حوالى عام ١٣٩٠ . وهكذا تكون خصائص هذا الأسلوب قد نشأت في فرنسا . وكانت أهم منابعه وأصوله مان سور إيفر Mehun sur Yevre وبورج Bourges حيث أنشأ چون دوق برى مرسماً خصيصاً للمخطوطات المرقّنة وحيث عمل الفنان چاكمار ده هسّدان Jacquemart de Hesdin

(٥٥) Exoticism الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يتصف به من استغراب لكل ما هو مجهول

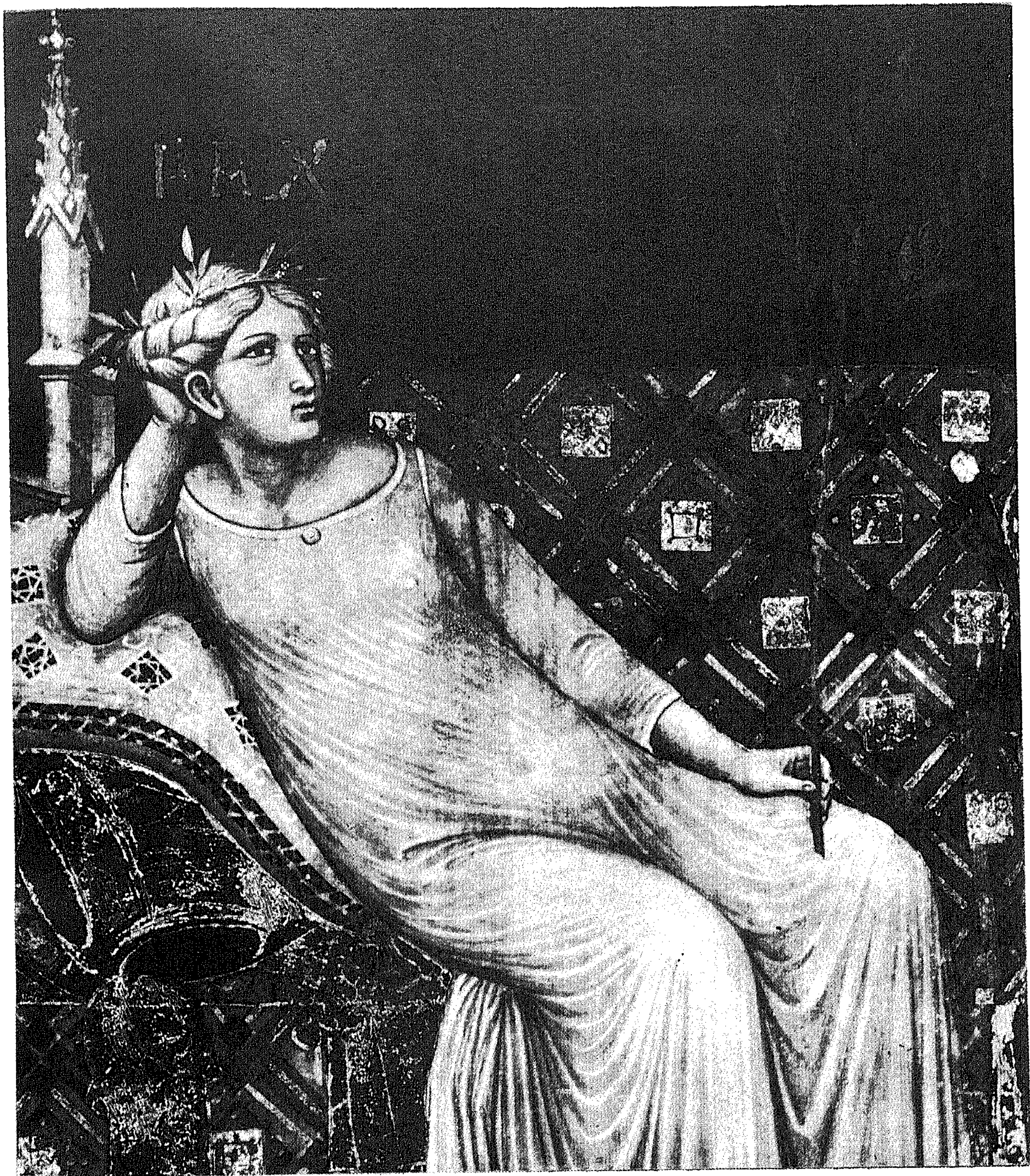
يجذب النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسى المستجلب بسبب [م.م.م.ث] .

(٥٦) Linear التشكيل الذى يعتمد في تأثيره على المشاهد على الأشكال المكونة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية

والتظليل [م.م.م.ث] .

لوحة ١٥٣ . أمبرزيو لورنزو . تصوير جدارى بقصر البلدية
بمدينة سينا . الحكومة الصالحة . إلى اليمين يندو سور مدينة
سينا وبوابتها يعلوها شعار الذئبة والتوأمن الذى أخذه أهل
سينا عن روما القديمة . ونشهد حركة صاخبة في أمامية اللوحة
يبدو فيها المزارعون والتجار يؤدون مهامهم في سلام على حين
تغدو الحمير المحملة بالسلع ، ويدفع راع قطعان غنائه ،
وتحمل الفلاحات الدواجن والسلال . وثمة دكان لإسكافي ،
وأخر لبائع ترابيل ، وخياط يقص قمائه فوق منضدة ، ومعلم
مع تلاميذه . وفي خلفية اللوحة نشهد البنائين منهمكين في أداء
عملهم فوق سطح أحد المنازل . ويصور لنا الفنان المدينة في
تفصيل دقيق بطرقاتها وكنائسها وحواربها وشرفاتها وأبراجها
ونوافلها يتجلى معه إيقاع الحياة في مدينة إيطالية خلال القرن
١٤ . فن مدرسة البداثيين بإيطاليا [١٣٠٠ - ١٣٤٨] .





لوحة ١٥٤ . لورنزو . رمز السلام . تصوير جدارى . تفصيل من لوحة الحكومة الصالحة .

(لوحة ١٦٢) ، وديجون في الرسم الذي أنشأه فيليب الجسور ، وأخيراً في باريس نفسها حيث ظهر مصوّرون محترفون خالصو النسب الفرنسي وإن كان إلى جوارهم أيضاً فنانون فلمنكيون على مستوى عال ، على أنه لم يُكتب للمنمنمات الباريسية وجودها الذاتي غير متأثرة بغيرها إلا بعد عام ١٤٠٠ على يد « أستاذ بوسيكو » . وما لبث الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » أن اصطبغ في كل دولة أوربية بصبغة قومية ، فحمل الطابع القوطي في لومبارديا كما قدمت ، وشهدت بوهيميا نشاطاً تصويرياً ملحوظاً متأثرة بالأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » في منتصف القرن الرابع عشر حيث تزاوجت الاتجاهات الإيطالية الحديثة بالتأثيرات الجرمانية وبالطراز القوطي الأصيل ، وكانت رعاية الفن في النمسا تتولاها الأسقفيات والأديرة أكثر من البلاطات باستثناء فيينا ، ولو أن الأسلوب الدولي كان أقل انتشاراً . وإذا كان من الصعوبة بمكان تحديد الكيفية التي وصل بها الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » إلى النمسا وبوهيميا اللهم إلا عبر العلاقات الوثيقة بين البلاطات ، فإنه من المنطقي إدراك ذبوع هذا الأسلوب في حوض الراين المجاور للأراضي الواطئة وفرنسا على السواء . فسرعان ما حاكت الطبقة الأرستقراطية والطبقة الوسطى الناشئة التي غدت لها سطوتها ، طراز بلاطات الأمراء الذي كان المركز الفني بمدينة ديجون مصدر إشعاعه وانتشاره . وهنا في ديجون بدأت اللوحات المصورة على الحوامل [أعنى اللوحات القائمة بذاتها] – مثلما كان الحال في المدن الإيطالية – تحل محل المنمنمات ، فأخذت هي ولوحات الهياكل تشيع بين الناس ويتقبلونها بقبول حسن مع مستهل القرن الخامس عشر . أما فنانون الراين فقد مزجوا بين أناقة الطراز القوطي وبين مرونة ورقة « الأسلوب الهاديء » Soft style ذي التوافقات الرقيقة والجمال اللطيف والشخص الوديع وكان أهم فنانيه من مدرسة كولونيا ، فأدت رقة هذا الأسلوب إلى ابتداء أعمال فنية لها رقة الأحلام . وأعقب ذلك مدرسة الواقعية الحادة التي سميت مدرسة « الأسلوب الصارم » Hard style بزعامه فيتر Konrad witz والتي تتجلى فيها المشاهد أشد ما تكون وضوحاً وإبانة .

وفي إنجلترا حيث كانت ثمة ندرة ملحوظة للوحات المصورة القائمة بذاتها تسترعينا لوحة ولتون ذات الضلفتين^(٥٧) (١٣٩٦) كأحد أكثر اللوحات المصورة إثارة للجدل والخلاف بروعتها الخارقة للعادة . فنرى مصورها يُتخّم سطح لوحته الخشبية بالتذهيب لتبدو في أبهة الأيقونات البيزنطية ، كما تلفتنا عنايته البالغة والدقيقة في نقل تفاصيل الوجوه والوضعات ، ويتجلى ذوقه الإنجليزي في رسم شخصه على وجه بالغ من الأناقة . فنرى فوق إحدى الضلفتين الملك ريتشارد الثاني يقربه إلى العذراء والمسيح الطفل القديسان الشفيعان له (لوحة ١٦٣) ، ونرى فوق الضلفة اليسرى الملك راكعا ومن ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد المعترف والقديس إدموند الملك الشهيد (لوحة ١٦٤) .

أما فنانون الأراضي الواطئة الذين تحلّفوا قليلاً إذ لم تكن الحضارة قد بلغت مواطنهم فلم يعرفوا روائع الفنانين الفلمنكيين بفرنسا إلا من خلال بعض الأصدقاء التي وصلت إليهم من هناك وعبر بلاطات الأمراء . وهكذا نشأت المدارس الفنية في جلدلرلاند Gelderland ولييج وماسترخت حيث ابتدعت توليفة مركبة من العناصر الفلمنكية وعناصر حوض الراين . وتلك هي المرحلة الأخيرة للطراز الهولندي الدولي المرهضة بفن قان إيك . وفي نفس الوقت كان فنانون المراكز الفنية التي أقامتها الطبقة الوسطى في أوترخت وبروج وجنت Ghent يستخدمون الأسلوب الفرنسي بلا حرج أو مشقة .

ومنذ نهاية القرن الرابع عشر ظهر تأثير الأسلوب « الفرنسي – الفلمنكي » في إسبانيا ، فلقد كان

(٥٧) Diptych لوحة ثنائية مصوّرة ذات ضلفتين أو مصراعين قابلين للطّي مفصلياً [م.م.م.ث] .

لوحة ١٥٥ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر يناير .
حفل عشاء أقامه دوق ده برى احتفالاً برأس السنة حيث يجرى تبادل الهدايا في قاعة فسيحة من قصر
بورج . ويحيط بالدوق البارزون من حاشيته وعليهم فاخر الثياب . ويبدو الدوق مجانياً في جلسته إلى
المائدة التى تتجلى عليها « مملحته الذهبية » الشهيرة على شكل سفينة . ومن وراء الدوق مدفأة كبيرة
يعلوها شعار الملك ، وهو ستار من الحرير الأحمر يحمل شعار رنك الأمير : زهرات الزنبق الذهبية متناثرة
فوق أرضيات زرقاء ، وثمة بجعات جريعات وديبة ترمز إلى غرام الأمير بسيدة تدعى أورسين [Ours
بمعنى دب و Cygne بمعنى بجعة] . ويغطى المائدة مفرش من القماش الدمشقى تتناثر عليه الأطباق
والصواني . ويقف وراء الدوق رجلان يعتمد أحدهما على ظهر مقعد الدوق ولعلهما من أقربائه أو من
أفراد حاشيته . ويجلس أسقف كاتدرائية شارتر إلى جوار الدوق وكان صديقاً مقرباً إليه يجمع بينهما
ولعهما المشترك بالمخطوطات النفيسة . ومن وراء الدوق ينادى كبير الأمناء على الضيوف قائلاً : « هلموا
هلموا » . وثمة العديد من الشخوص من بينهم رجل يرتدى قلنسوة يتدلى طرفها على أحد أذنيه ، يذهب
بعض مؤرخى هذه الحقبة إلى أنه صورة شخصية لپول ده لمبورج نفسه . ويحتشد المشهد بنفر من السقا
والخدم لإضفاء الحيوية على هذا الحفل البهيج في بلاط الدوق چون ده برى . متحف شانتى .

لوحة ١٥٦ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر أبريل .
حفل زفاف في سهل مخضر إلى الأمام من قصر دوردان ذى الأبراج الثمانية والذي لا يزال قائماً إلى اليوم .
والثابت أن العروسين هما حفيدة دوق ده برى البالغة من العمر أحد عشر عاماً والشاعر شارل دورليان
البالغ من العمر ستة عشر عاماً . والتباين في هذه المنمنمة يجلو لنا ألوان الأزياء الباذخة : فثوب العروس
الأزرق الشاحب يباين ثوب أمها الأسود ، ولون ثوب الوصيصة الراكعة الأحمر الوردى يباين لون
رداء الوصيصة الأخرى الأزرق الداكن ، على حين يرتدى العريس ثوب الأمراء الموشى بالتيجان الذهبية .
وقد وفق الإخوة لمبورج في رسم ملامح الوجوه فجاءت تعبيراً صادقاً عن الحدث ، فالعريس يتفتتح
وجه العروس بينما يقدم لها خاتم الخطوبة ، على حين تمدّ يدها إليه خافضة بصرها . وتبدو الأم في غاية
التأثر بينما يتطلع الأب إلى ابنته في عطف وحنان . ويتجلى الإعجاز في هذه المنمنمة فيما تنطوى عليه
من توافق بين التكوين الفنى الرقيق والألوان الأسيرة وتسجيل العواطف والانفعالات والبذخ في التأنيق .
متحف شانتى .

لوحة ١٥٧ . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق چون ده برى » . شهر مايو .
احتفال الدوق بعيد الربيع . ونرى الأمراء والأميرات وهم ممتطون جيادهم ، وتبدو الأميرات الثلاث في
ثياب شهر مايو الخضراء . ويستدير أحد الأمراء برأسه مخاطباً الأميرة التى تتصدر الموكب وقد ارتدى
ثوباً نصفه أحمر ونصفه الآخر أبيض وأسود وهو الزى الرسمى الملكى وقتذاك . وإلى يسار الأميرة فارس
يرتدى سترة زرقاء مطرزة بأزهار من القصب ، ولعله الدوق ده برى نفسه . وأمام الموكب جوقة موسيقية
تعزف آلات الترومبيت والفلوت والترومبون ، وتتناثر كلاب الأمير بين حوافر الخيل . وتطلّ الأسقف
والأبراج وأعلى المباني وراء خلفية من أشجار الغابة . والراجح أن هذا المبنى هو قصر السيتيه «پاليه ديلا
سيتيه » بباريس الذى يظهر مصوراً في منمنمة شهر يونية . متحف شانتى .

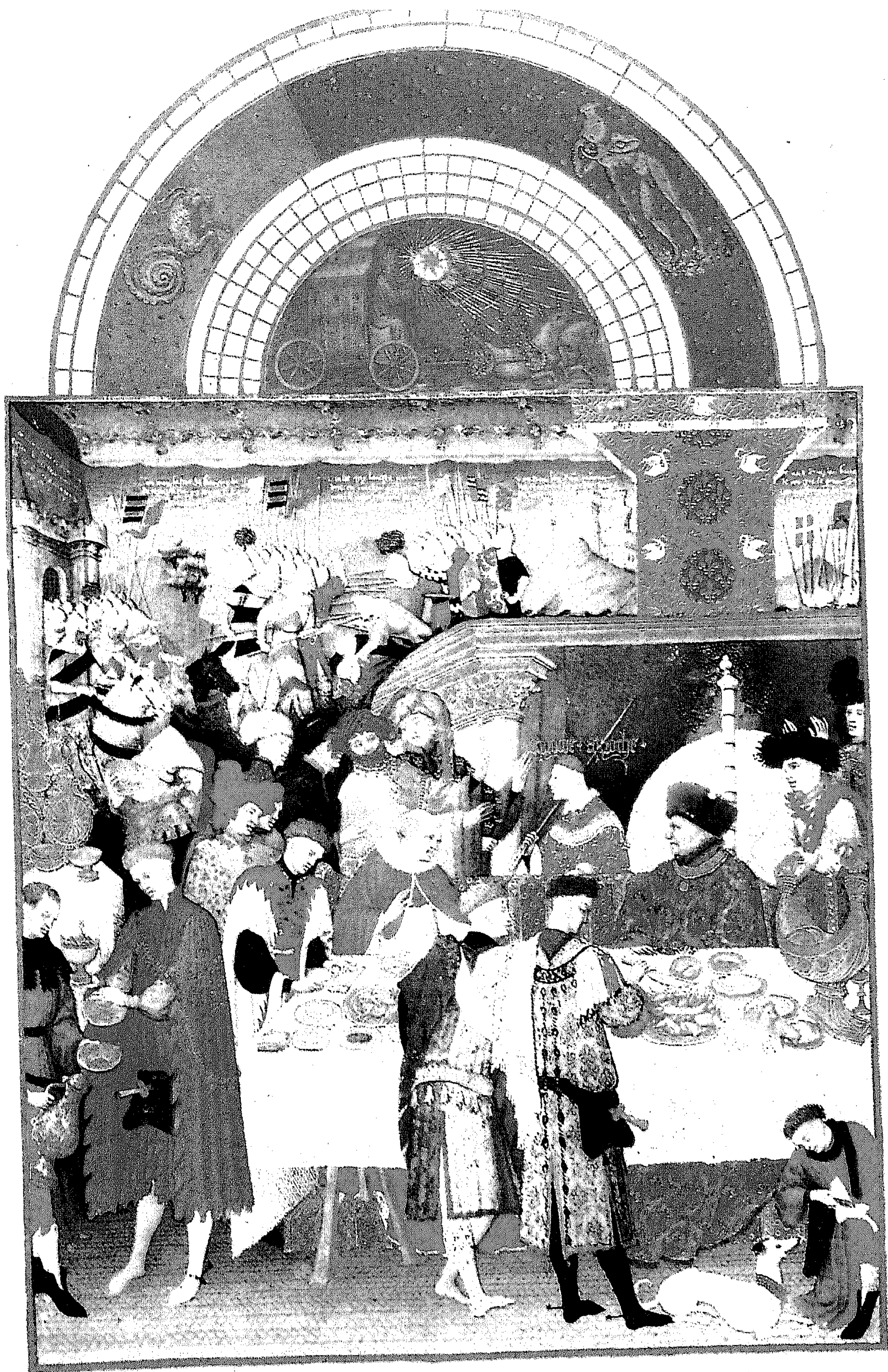
لوحة ١٥٨ أ. الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق جون ده برى » . شهر أغسطس . يقع هذا المشهد فى أملاك الدوق ده برى فى إيتامپ . ونشهد فى صدر الصورة فارساً فى عباءة فضفاضة فاخرة يعتمر بقبعة بيضاء ، ممسكاً بقبضته صقر الباز ، يتقدم شخصين آخرين نحو ساحة الصيد بالصقور . وفى مقدمة الموكب « صقار » مترجل يحمل صقرين فوق معصمه الأيسر ، ويجز عموداً طويلاً يميناه ، يمضى فى إثره الفارس ذو العباءة اللازوردية وهو على وشك إطلاق صقره ، وقد حمل فوق مؤخرة سرجه حشائى فى ثوب رمادى ينتهى بحاشية بيضاء ، ويعقبهما فارس وفارسة يبدوان أكثر انشغالاً بالمغازلة عن مهمة القنص والصيد ، ويرافق الموكب جمع من الكلاب . ويشرف على المشهد حصن [أو قصر] إيتامپ [شاتو ديتامپ] حيث نتبين الأبراج والمصلى والمباني المكسوة ببلاطات القرميد . ونرى على سفح التل الذى ينهض عليه الحصن الفلاحين يحزمون أعواد الغلال ويكدسونها فوق عربة ، بينما يسبح غيرهم فى المياه المحيطة بالتل ، فثمة امرأة قد خلعت ثيابها تتأهب للقفز إلى الماء ، وأخرى فرغت لتوها من حمامها ، وآخران ما زالا يسبحان . متحف شانتى .

لوحة ١٥٨ ب . الإخوة لمبورج . « كتاب الساعات الفاخر الترقين للدوق جون ده برى » . شهر أكتوبر . شهر الحرث والبذر ، ويتجلى المشهد على امتداد الضفة اليسرى لنهر السين .

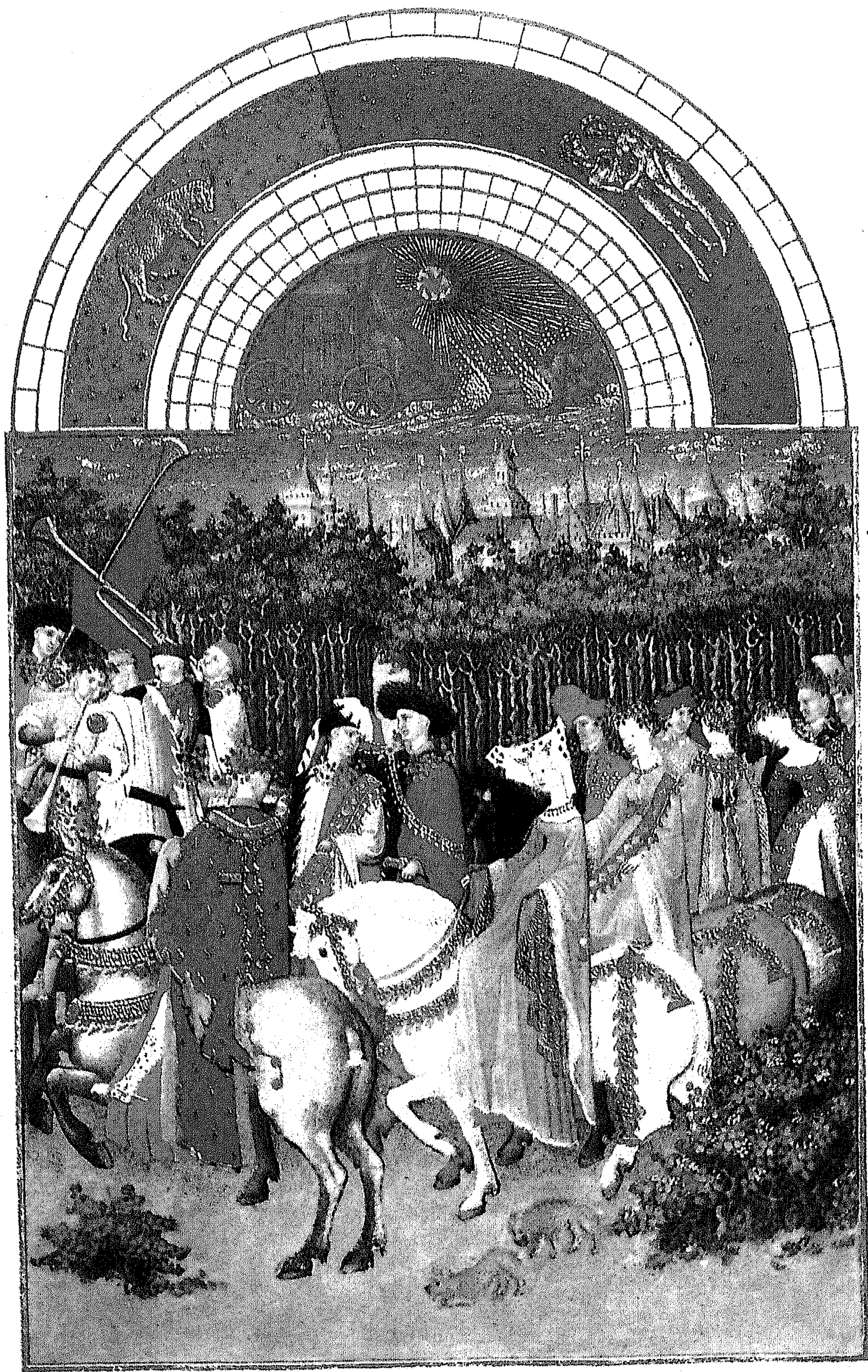
ويبدو قصر اللوفر القديم المقر الملكى منذ عهد فيليب أوجست (١١٨٠ - ١٢٢٣) والذى أصبح مقراً لشارل الخامس شقيق دوق ده برى كتلة صرحية مهيبه ، وقد نهض فى وسطه برج ضخيم محضن شيدته فيليب أوجست يعرف باسم برج اللوفر . ويخفى البرج وراءه البرج الشمالى الغربى الذى كان شارل الخامس يحتفظ فيه بمخطوطاته النفيسة النادرة . والمشهد المصور هو ما كانت تقع عليه عين الدوق ده برى حين يطل من نافذة قصره الباريسى الواقع على الضفة اليسرى من نهر السين . وقد أوردت هذه المنمنمة كافة التفاصيل لهذا القصر فى دقة بالغة حتى إنه بعد هدم هذا القصر أمكن عمل نموذج له بالاستعانة بهذه المنمنمة .

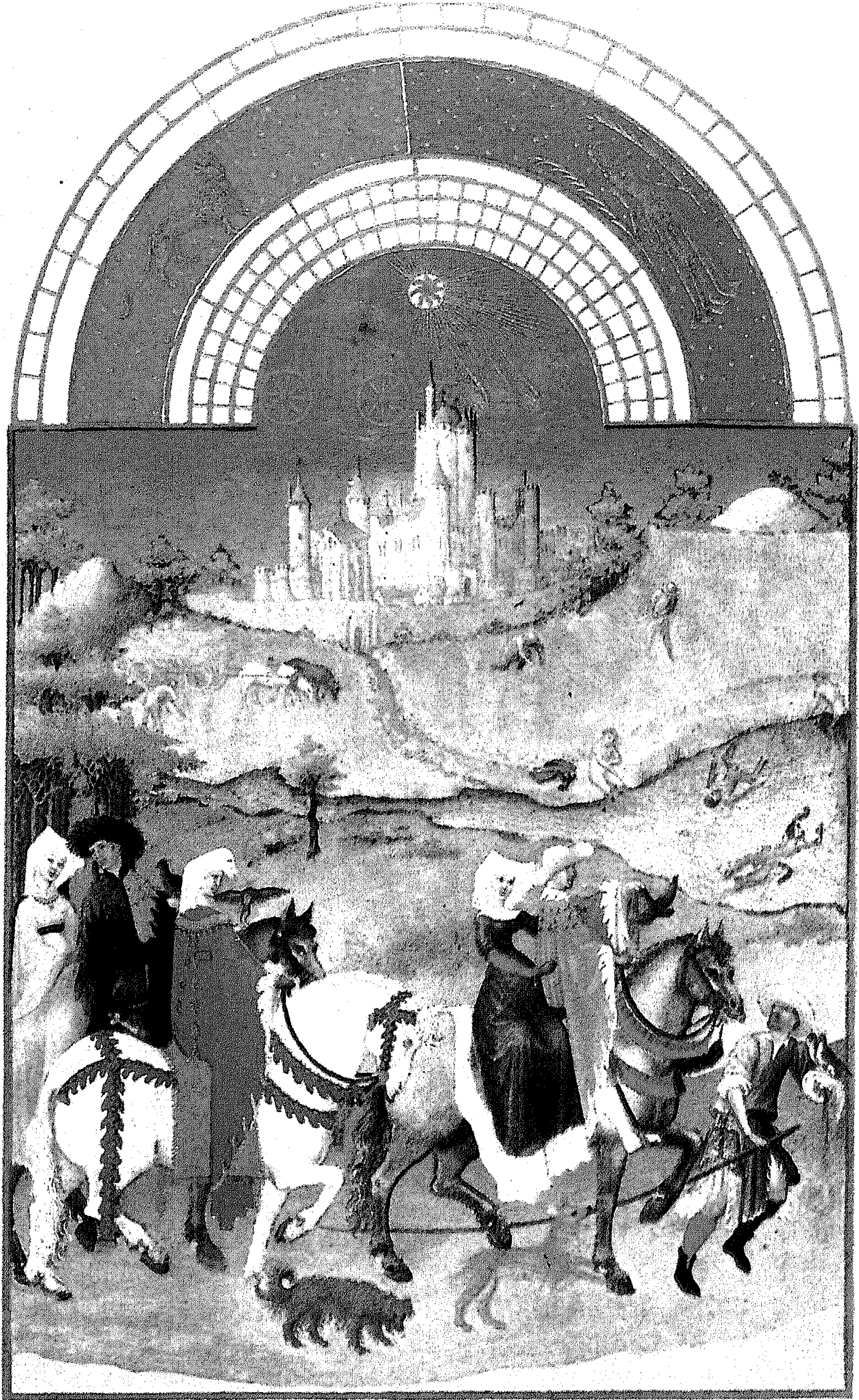
والى اليسار ثمة باب خلفى لسور القلعة ، ونرى شخصاً دقيقاً تتهاذى على رصيف السين الذى يؤدى دَرَجُهُ إلى النهر حيث القوارب . ونرى فى مقدمة الصورة الحقول المحيطة بالضفة اليسرى لنهر السين حيث تبذر فلاحه ترتدى ثوباً أزرق الحبوب التى تحتفظ بها فى كيس من القماش . وثمة جوال ملئ بالغلال إلى جوارها على حين يلتقط الطير الحبوب المبدورة . وإلى اليسار نرى فلاحاً يمتطى متن جواد يجز محراثاً وقد وضع عليه حجراً ثقيلاً حتى يخترق حذو التربة بعمق . وهناك مزجرة للطير [خيال المآته] على هيئة رامى سهام لتحول بين الطير والتهام البذور . وما من شك فى أن هذا المشهد الريفى يسجل لنا صورة بالغة الحيوية لما كانت عليه ضواحي باريس فى مطلع القرن ١٥ .

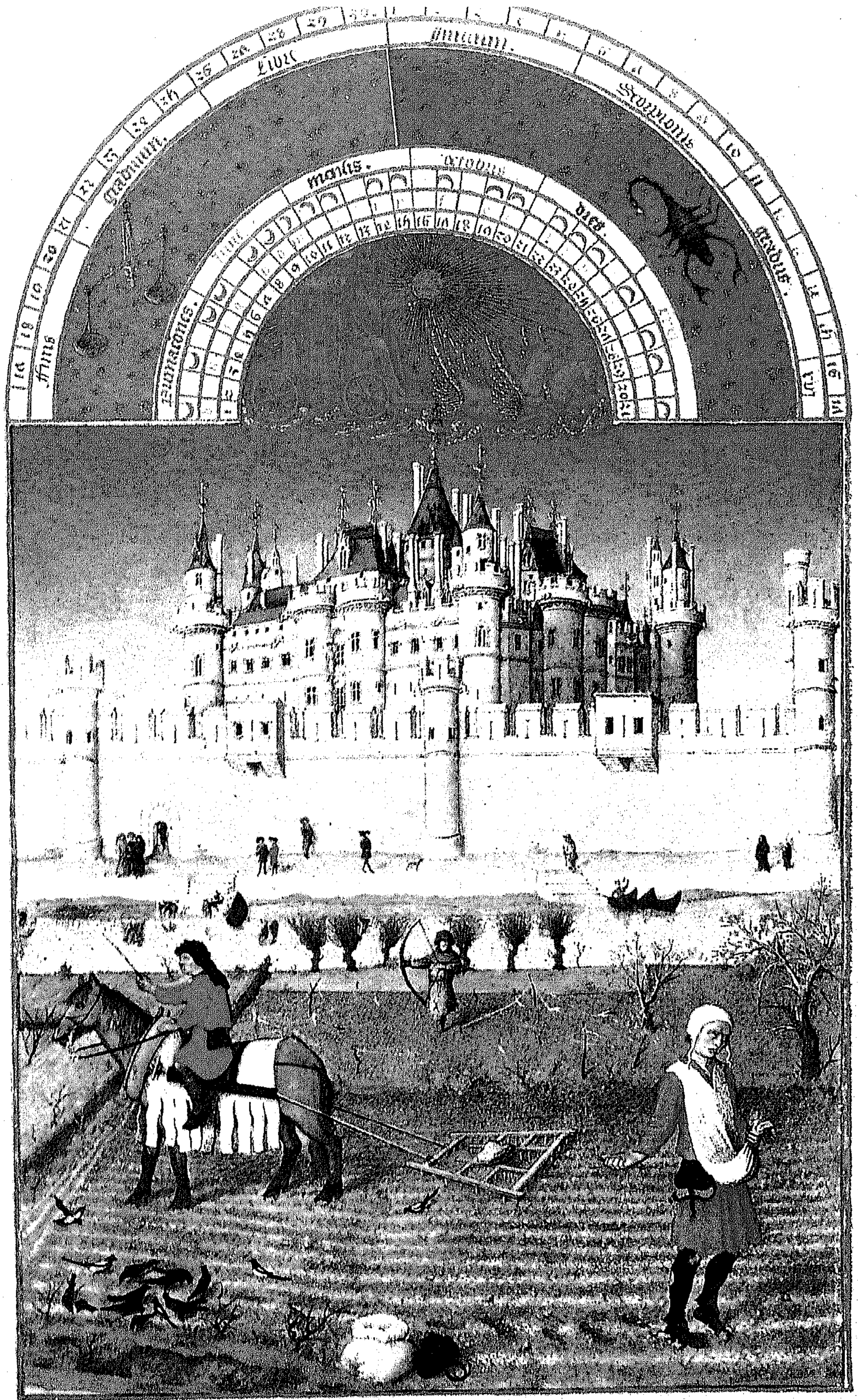
وكافة هذه المشاهد المتنوعة تستعرض لنا مدى اختلاف اهتمامات البلاط باختلاف المواسم على مدى العام . ومن هنا تجلوا لنا هذه المخطوطة تفاصيل الحياة اليومية لبلاط الدوق جون ده برى من شهر إلى آخر . متحف شانتى .







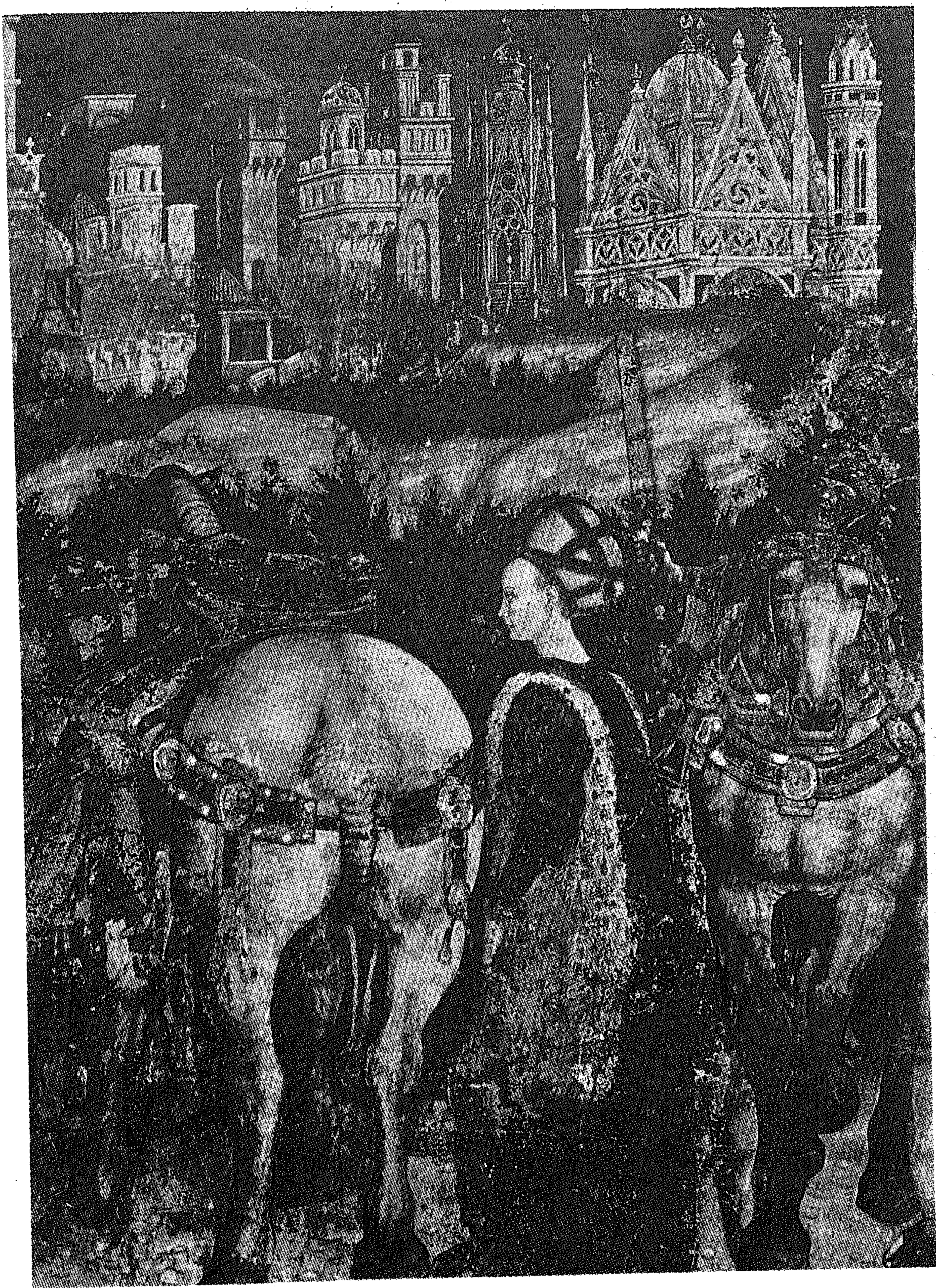




لوحة ١٥٨ ب

لوحة ١٥٩ . الكنائس الإثني عشر ، شيدتها چيرارده روسبيون وزوجته بعد فقدما أبنائهما تخليداً للذكرى الرسل الإثني عشر . وتضم المنمنمة تنويعات من أبنية القرون الوسطى ، حيث يبدو في مهاد الصورة الشروع في بناء كنيسة كبرى بعد أن فرغ البناءون من تشييد مذبحها ، بينما يواصل بقية العمال تشييد القاعة المستعرضة من قوالب الطوب التي تغشيها كسوات حجرية . وفي الوقت نفسه قد اكتملت الكنائس الأخرى أو كادت .





لوحة ١٦٠ . پيزانللو . رحيل القديس جورج . متحف فيرونا



الوحة ١٦١ . چنتیلی دافابریانو . سجود المجوس للمسیح الطفل . متحف أوفتزی بفلورنسا .



لوحة ١٦٢ . چاکمارده همدان . مهرج البلاط . منمنمة في مخطوطة . دار الكتب القومية بباريس .

إقليم قطلونيا شديد الصلة بفرنسا عن طريق تزواج الأسر المالكة ، فضلا عن تأثير المركز الفني الموجود بأقنيون المجاورة ، وكانت ثمة شبكة من الطرق التجارية عبر البحر المتوسط تربط برشلونه وقالنسيا بمرسيليا وجنوا ونابلي وباليرمو والبندقية ، نشأت معها إلى جانب العلاقات التجارية صلات فنية ، وهو ما يفسر التشابه بين تصاوير جنوب إيطاليا وإسبانيا وقتذاك . وظل « الطراز الدولي » مزدهرا في معظم هذه البلاد في الوقت الذي أخذ يضمحل فيه بفرنسا حيث كان لحروب المائة عام أثرها المدمر على فن التصوير . ومع ذلك ارتقى « أستاذ روهان » Rohan Master بفن التصوير إلى أعلى المراتب ، فلقد استطاع أن يرمز بخطوطه الأرابيسكية^(٥٨) إلى معان صوفية تباين الأساليب التكلفية الشائعة (لوحة ١٦٥) . وكانت منزلة هذا الفنان في تاريخ الفن القوطي الدولي تشبه منزلة الفنان إلجريكو الذي جاء في ختام النزعة التكلفية لعصر النهضة ، إذ أضفت ومضات بصيرته عمقا روحانيا وإنسانية بالغة على فن كان مقصورا على الانفعالات الدنيوية العارضة .

ويرجع سبب انبعاث هذا الطراز الفني من فرنسا إلى بقية أنحاء أوربا إلى أن فرنسا وبرجنديا يقعان على الطريق التي يصل مباشرة أهم موطنين اقتصاديين في أوربا وهما شمال إيطاليا والأراضي الواطئة . وعلى حين كانت فرنسا تستمتع بالسلطان الفكري لأنها كانت تضم جامعة باريس التي كانت لا تزال إلى ذلك الوقت علمانية ، كانت برجنديا تمثل نموذجا حقا لحضارة فرنسية فلمنكية أفادت الكثير من الروح التجريبية للطبقة الوسطى الهولندية . وإذا كانت الحضارة الفرنسية الفلمنكية حضارة مزيجية لذا كان من اليسر أن يتقبلها كل من اللاتين والإيرمان ، وعلى حين أعجب اللاتين بأسلوبها التكلفي الأنيق الذي طوّع الطبيعة إلى صيغة منضبطة ، أعجب الإيرمان باتجاهها الواقعي وحسها الصوفي ، هذا إلى أن كلا من فرنسا وبرجنديا كانتا لهما بلا طاهما الملكيان المهيان اللذان لهما إشعاعهما .

وبهذا كان المجتمع الأرستقراطي الأوربي في نهاية القرن الرابع عشر مجتمعاً تفضيه أسرة دولية واحدة من هنا ومن هناك لها فروع في شتى أنحاء القارة . ودخل الفنانون الذين تحرّروا من قيود النقابات المهنية في خدمة الأمراء يتنقلون في سائر أرجاء أوربا من بلاط إلى آخر ، وكان هذا من المحتم أن يفضى إلى فن متجانس . وهكذا تكون فرنسا التي انبعثت منها العمارة القوطية وآداب بروفنسا Provençal بلغة [لانج دوك L'Langue d'Oc] وموسيقى « الفن الجديد » Ars Nova^(٥٩) على أيدي فيليب دي فيتري وجيوم ده ماشو قد قدّمت إلى « عصر الفروسية » فنا طال انتظاره هو « فن تصوير البلاط » . ومع اضمحلال عصر الفروسية في نهاية القرن الرابع عشر ، بدأت الفروسية تنظر نظرة نافذة لأسلوب الحياة الذي كانت تنتهجه ، وبعد أن اطمأنت شيئا نزلت إلى الطبقة الوسطى وتحالفت معها درءاً لنشوب الثورات في أوربا

(٥٨) Arabesque الخط الرشيق المتأود المتسق المنقّم [م.م.م.ث] .

(٥٩) الفن الحديث Ars Nova ، فقدت الكنيسة خلال القرن الرابع عشر سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبي (١٣٧٨-١٤١٧) وأصبح إلى جانب البابا المقيم في روما بابا آخر يقيم في أفينيون بفرنسا مما أدى إلى اقتلاع تقاليد العصور الوسطى من كافة نواحي النشاط الديني والاجتماعي والفكري والفني ، وبدأت كل دولة تنمي ثقافتها القومية الخاصة وموسيقاها المطبوعة بطابعها المحلي حتى سُمي مؤرخو الموسيقى هذه الفترة بعصر « الفن الجديد » Ars Nova الذي أخذ في الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر ، ثم انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا في النصف الثاني من القرن نفسه . وصاحبت هذا « الفن الجديد » حركة أدبية مشرقة أقطابها دانتي Dante وبوكاشيو Boccaccio في إيطاليا وتشوشر Chaucer في إنجلترا ، كما واكبتها طفرة عظيمة في فن التصوير على يد جوتو Giotto بفلورنسا . وكانت أولى مستحدثات « الفن الجديد » بفرنسا تحديد مناطق الأصوات الموسيقية [م.م.م.ث] .

وإن لم يهدأ لها بال إزاء الضغوط الاقتصادية والاجتماعية الجديدة . وعلى الرغم من ذلك انغمست انغماساً كلياً في تقاليد الفروسية وأهوائها وعاداتها ، منجذبة إلى عالم الخيال في مجالات الشعر والتصوير والموسيقى التي استخدمتها لتمجيد أسلوب حياة الفروسية (لوحة ١٦٦) وما لبثت بوليفونية « الفن الجديد » - إلى جوار التصوير - التي برع فيها جيوم ده ماشو أن أصبحت أبلغ تعبير عن هذا الاتجاه ، وسرعان ما جاء في إثرهما القصائد الشعرية فاكسب الشعر شيئاً من التألق والتكلف هو الآخر . وهكذا عبر الشاعر والموسيقى والمصور بما يُنجزون عن رغبات النبلاء وميولهم ، كما عبروا عن أحلام سيدات القصور اللاتي شبن على قصص شعراء التروفر^(٦٠) المقجولين في شمال فرنسا بلغة [Langue d'oïl] التي غدت نواة للغة الفرنسية الحديثة[والتي كانت تعرض للعشق الرفيع ولأساطير البطولة والفروسية ، فلا تقع أعينهن إلا على ما تتيحه لمن تلك الإطلالة من بروجهن الشاهقة . وقد نجد من العسير بمكان اليوم أن نقوم ما كان لنساء القصور من أثر في مجتمع العصور الوسطى وفي أخيلة الرجال وعواطفهم ومثلهم العليا ، لا سيما فيما يتصل بطبقة النبلاء ، فكانت المرأة هي التي تتولى تنشئة الصبية حتى يبلغوا سن الرابعة عشر ، ومنذ القرن الحادى عشر كان ثلاثة أرباع الشعر الدنيوى والموسيقى يؤلف من أجل النساء ، وإذا بالتصوير أيضاً يلحق بهما في هذا المجال . كذلك شاع الميل نحو الشعر الرعوى والتغنى بالبساطة الريفية المترعة بالثراء المترف ويلمسة متوارية من الإثارة الجنسية ، وهو ما يجعل ثمة شبه بين مجتمع القرن الرابع عشر ومجتمع القرن الثامن عشر وفنه على نحو ما سنرى في طراز الروكوكو* . غير أن هذا لم يكن هو وجه الشبه الوحيد ، فكلاهما خضع لأنواع مختلفة من سحر التكلف والاصطناع ، منها الالتزام بالأسلوب المتحذلق الذى يتفق ومزاج الناس وقتها . فعادة ما تأخذ النزعة التكلفية مكان الصدارة في فنون مجتمع الصفوة الذى غالباً ما يمتد به العمر في أوقات الأزمات الروحية . والنزعة التكلفية تواجه النزعة الطبيعية ولكنها لا تثابنها مذهباً فنياً ، فهي متكلفة لأنها ليست طبيعية ، ولكنها على الرغم مما بها من تكلف لا تعرض في مضمونها لحقائق النفس الذاتية ولا لأحداث العالم الخارجى ، ومن ثم كان تكلفها هو في أسلوب الأداء أكثر منه في اختيار الموضوع المطروق . على هذا النحو استخدم أصحاب النزعة التكلفية خلال القرن الثامن عشر - كما سنرى - كل مبتكرات عصرهم من طبيعة ساكنة ومناظر طبيعية و مشاهد مستقاة من الحياة اليومية وصور للحيوانات وإضاءة صناعية ، مواكبين بدورهم مصورى المنمنمات الفرنسية الفلمنكية الذين صوروا هم الآخرون النبلاء والفلاحين والريف والحيوانات وأدوات الحياة اليومية ، كما صوروا لأول مرة المشاهد الليلية ، ولا نزاع أيضاً في أن العناصر الواقعية التي انطوى عليها الأسلوب الدولى كانت البشيرة بواقعية قان إليك . وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب لذاته فسنجد أنه التقيض التام للفن الساعى إلى محاكاة المشاهد بطريقة موضوعية ، وأن هدفه الحقيقى هو إسباغ رؤية سحرية على العالم المصور ، وإن بذل الفنان جهده كى يجعلها تبدو طبيعية باستخدام ما يقع عليه الحس من محسوسات . فكما يمكن للحلم أن يملأنا رعباً ، يستطيع أيضاً أن يقف بنا على مباحج حياة واقعية. ارتفع بها الفنان إلى مستوى مثالى يكسبها كملاً مغرقاً في الخيال . وفي مثل هذا النوع من الصور - كما هي الحال في الحلم - نشهد النبلاء والأمراء بأكماتهم السابغة المطرزة والفلاحين في سراويلهم القصيرة

(٦٠) Trouvere الاسم الذى كان يطلق في العصور الوسطى على الشاعر المتجول بشمال فرنسا ، وكانت موضوعات التروفر تتراوح بين العشق الرفيع على نحو ما كان يفعله التروبادور في جنوب فرنسا وبين أساطير الفروسية والبطولة (معجم مصطلحات الأدب . د. مجدى وهبه) .

(*) انظر موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . الجزء التاسع . فنون عصر النهضة . الرينيسانس . الباروك . الروكوكو . لكاتب هذه السطور .

الخشنة ، كما نشهد الشباب الباذخة المقصبة والجياد والثيران والآلات الزراعية مصورة في غاية من الدقة فتبدو كأنها غريبة على بيئة تمثل صورة لعالم غير واقعي .

على أن الطراز الدولى لم يقف عند التصوير وفنون القول والموسيقى فحسب بل جاوزها إلى الحفر على العاج فشكّل تلك التماثيل الصغيرة للشخصيات المقدسة التي كانت تلقى رواجاً بين المتديتين (لوحة ١٦٧ ، ١٦٨) ، كما أضاف إليها نقوشاً فوق الصناديق والعلب والأمشاط والسروج تشكّل مشاهد غرامية وبطولية . كذلك التفت صانعو النسيج المرسمة إلى إعداد نسجيات كبيرة الحجم لتبعث الدفء في الجدران الحجرية الرطبة بقلاع الشمال وقصوره ، فنرى في هذه اللوحات المنسوجة من الصوف الأمراء يخطون فوق دروب مغطاة بالزهور ، كما نشهد تجسيدا للأساطير الشائعة وقصص الحب الذائعة وقتذاك . ومن بين الصيغ الزخرفية التي زينت بعض هذه النسيجيات « صيغة الزهرات الألف » Millefiori التي تنتثر وتشيع في أرجاء الخلفيات متألفة بنورها المختلف الألوان ، وكان الأوربيون قد اقتبسوها عن الشرق الأدنى بعد عودتهم من الحروب الصليبية . ومن أشهر هذه النسيجيات تلك المعروفة باسم « الحشناء والليكورن » التي يحتفظ بها متحف كلونى بباريس (لوحات ١٦٩ و ١٧٠ و ١٧١ و ١٧٢ ، ١٧٣) ، والليكورن [أو اليونيكورن] حيوان أسطوري غاية في الجمال والرشاقة ، جسمه جسم فرس أنثى وفي منتصف جبينه قرن . وكان في العبادات القديمة موصولا بعبادة « الإلهة الأم العذراء » ، ثم وُصِلَ بعدُ بعذرية مريم وبتجسد المسيح [أعنى اتحاد لاهوته بناسوته] ، وصار رمزا روحيا لحلول المسيح في رحم العذراء . والليكورن من حيوان العصور الوسطى الأخلاقي الرامز . وكانت له قوة يطهر بها كل ما يمسّه ، ولا يقوى على الإمساك به إلا عذراء ، ومن ثم اتخذ رمزا للطهارة على الرغم مما يوحى به مظهره من إجماعات جنسية لا تحفى . ونرى صورة هذا الحيوان الأسطوري شائعة بالكنائس الرومانسكية والقوطية وأكثر شيوعا في لوحات الشمال الأوربي المصورة ونسجياتها المرسمة خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

وأخيراً فإن تلك المنمنمات التي ابتدعها پول لمبورج وأخواه وكذا لوحات المصورين الذين كانوا القامة للتناج الفني الإقطاعي القوطي الذي كان يجمع بين نهجى الشعبين اللاتيني والإيرمانى ، بقيت جميعها لها سحرها الذي لا ينقطع بصفاتها الذي يحاكى صفاء الجواهر ، وبتزييناتها المذهبة ، وبما بين خطوطها من انسجام وتوافق ، وبطبيعتها الحاملة الوادعة . غير أن هذه اللمحة الفنية كانت النهاية للإبداع الفني للحضارة القوطية جمعا قبل أن تأتى عليها حضارة عصر النهضة ، ومع هذا فقد بقيت تلك التصاوير تدلنا على حضارة عصر مضى جاءت في إثرها حضارة أخرى .

وما كاد القرن الخامس عشر يطل حتى دخل الفن القوطي مرحلته الأخيرة ، وكان — كما هي العادة — أن صاحب اضمحلال الطراز القوطي اهتمام بأكثر أشكاله تطرفا . وفي أواخر هذا العصر جُدت فرنسا عن أن تبقى محطّ الفن القوطي ؛ إذ انفلت جبل الالتزام الذي كان يستمل من العقل والمنطق شيئا فشيئا أمام قوى الحياة التي كانت كامنة وانطلقت من محبسها ، وكان من مظاهرها الإسراف في الزخارف النباتية دون قيد ولا شرط ، كما انطلقت النزعات القومية تجرى على هواها . ومع مرور الأيام انطلقت عقلانية اللاهوت السكولائية^(٦١) من عقابها الصارم إلى وجدانية مطلقة تحوى الدفء والحياة ، فأخذ القديس فرنسيس الأسيزي يلقن الناس أن القرب إلى الله يكون عن طريق الوجدان لا العقل ، وهو ما أوجى إلى الفن بأن ينزل إلى حياة الناس وواقعهم لا يستملى مما يوحى به العقل ولكن يستملى مما تقع عليه العين ، فإذا هو

(٦١) Scholastic الاسكولائية أو المدرسية تعبير عن الفلسفة المسيحية بأوروبا خلال العصور الوسطى ، وأشهر روادها

القديس أوجسطين . وعلى حين اقترنت إبان القرن التاسع بالأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة اقترنت خلال القرن الثالث

عشر بفلسفة أرسطو التي وفدت إلى أوروبا عن طريق العرب ، ومن ثم أدت دورها في التوفيق بين الاتجاه الأرسطى وبين

الفكر المسيحي الدينى .



لوحة ١٦٤ . لوحة ولتوني ذات
الضلفتين . الملك ريتشارد راكمأ ومن
ورائه يوحنا المعمدان والقديس إدوارد
المعترف والقديس إدموند الشهيد .
الناشونال جاليري بلندن .

لوحة ١٦٣ . لوحة ولتوني ذات
الضلفتين . الملك ريتشارد الثاني يقربه إلى
العذراء والمسيح الطفل القديسان
الشفيعان له . الناشونال جاليري بلندن .

ينطلق انطلاقة واسعة في تصوير ما بين يديه من الخلق على ما هو عليه في واقعته وماديته . فعلى حين كانت التصوير مع القرن الثالث عشر تتخرج على سبيل المثال من الجمع بين عاشقين فتصور أحدهما في طرف وثانيهما في الطرف الآخر من الصورة وهما يتناجيان على البعد ، ونرى مجالس العشق في القرن الرابع عشر وقد جمعت بين العاشقين والعاشقات في تداهن وتلاصق، ولكن ثمة مسحة من الاستحياء التي كانت بقية من العقلانية. فإذا طالعنا صور القرن الخامس عشر نرى فيها غلبة الحسية والواقعية على العقلانية غلبة أشد وأعم ، فإذا نحن نرى العاشقين وقد جمعت بينهم الألفة الوثيقة فلا استحياء ولا استخفاء (لوحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧). ثم مضى الزمن بالفنانين فإذا هم يصورون العاشقين والعاشقات بين الخمائل في العراء لا في خفية ، غير أن مصوري الأراضي الواطئة جعلوا من الحب النقي الخالص حبا ماديا فإذا هم يجمعون بين عجوز غنى وفتاة مراهرة طمعا في المال لا استجابة للحب . كذلك نرى الفنان الهولندي بيتروس كريستوس Petrus Christus (١٤١٠ - ١٥٧٢) يبرز المادية بأقصى مقوماتها في لوحته المعروفة باسم « القديس إيجيليوس وهو يزن خاتمي زواج لعروسين » التي رسمها عام ١٤٤٩ بتكليف من نقابة الصياغ والمحفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك (لوحة ١٧٨) . وليس لهذه الصورة ما يماثلها في الفن تأثرا بالتجارة والاهتمام بالقيمة المادية للأشياء مما أفضى بالفنانين إلى أن يعنوا بالتصوير المادية ، فإذا النظر لا ينفر من أمثال هذه الصور .

هكذا كان عصر النهضة رد فعل للعصر الوسيط ، وفي الحق إنه لم يكن ثمة فاصل ما بينهما بل كان هذا أقرب ما يكون إلى التحوّل والانتقال . ومن هنا كان من الاستحالة بمكان أن نحدد لهذا التحول وذلك الانتقال تاريخا بعينه ، فلقد كان عصر النهضة يختلف باختلاف ابتدائه في البلاد ، فقد يكون بدأ في مدينة ما على حين كانت جارتها من المدن الأخرى غارقة في العصر الوسيط .

وكان النموذج الذي قدّمه فن النحت الفرنسي هو صاحب الأثر في المثاليين الإيطاليين سواء في ذلك مثالي إقليمي لومبارديا في القرن الثالث عشر أو مثاليو فيزا في القرن الرابع عشر الذين كانوا الرواد الأول لفن النحت في عصر النهضة الجديد . ووضعنا للأمور في نصاها الحق نستطيع أن نقول إن إبداع الأشكال المستمدة من العالم الواقعي كان أولا من إبداع الفنانين القوطيين ، وكان العبء الذي حملته النهضة الإيطالية هو الامتداد بهذا الاتجاه إلى غاية مجيدة ، لانتهاجها فن العهد الكلاسيكي أو بمعنى آخر لرجموعها إلى المصادر الأساسية لحقة لفن النحت . ولقد كان تأثير فن النحت في العصور الوسطى على فن التصوير في القرن الخامس عشر عظيما إذ منحه الإحساس بالكتلة ، كما أضاف الاهتمام إلى تقنية التصوير بالزيت في منتصف القرن نفسه صلة أخرى بين التصوير والنحت ، إذ عن طريق المبالغة في المحاكاة في التصوير غدت الأشياء الصلبة والأجسام الأدمية وكأنها محفورة في الحجر الصلد أو المعدن المسبوك . وهذا لما يملكه فن التصوير من إيهام وخداع بصري ، فذاع هذا الأسلوب الذي أخذ صفته النحتية من تجسيمه في مساحات بيّنة محدّدة ، وكذا من قيمته اللمسية^(٦٢) ذات الفاعلية الكبرى في كافة أنحاء أوروبا ، على نحو ما نشهد في أعمال الفنان البرتغالي نونيو جوناثلث Nuno Goncalves (لوحة ١٧٩) .

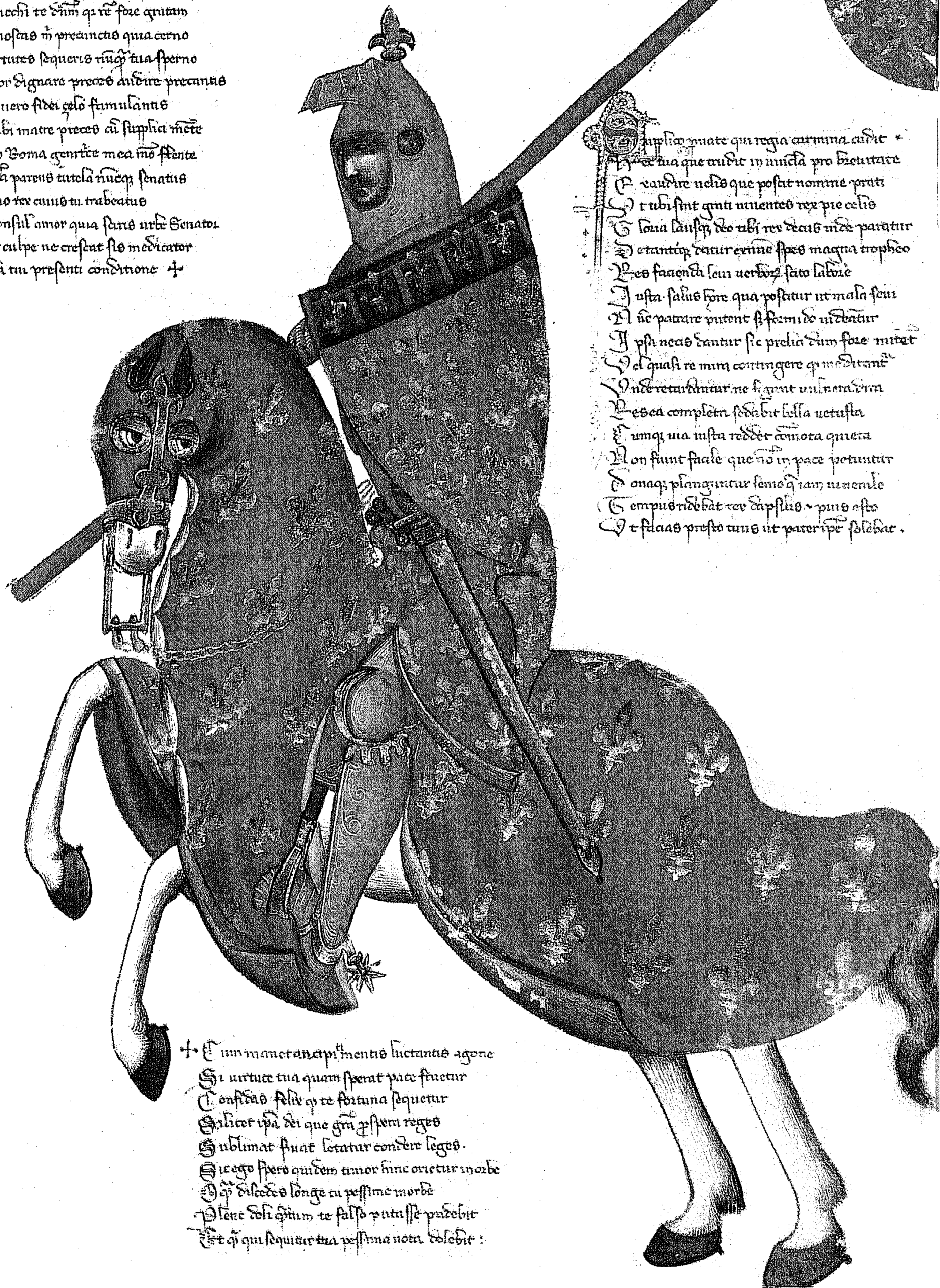
(٦٢) Tactile value القيمة اللمسية اصطلاح ابتكره العلامة والمؤرخ الفني برنارد بيرينسون ، قصد فيه إلى أن التصوير يعتمد على خلق انطباع دائم ثابت بالحقيقة الفنية من خلال إضفاء بُعد ثالث على اللوحة المصورة في بعدين اثنين بإعطاء قيمة لمسية لانطباعات شبكية العين . لذا كانت مهمة الفنان هي إثارة الحس اللمسي للمشاهد فيؤهم بأنه قادر على لمس الشكل المصوّر بأعصاب كفّه وأنامله حتى لتكاد تدور مع التواءات المختلفة على سطح «الشكل» قبل التسليم بأن ما يراه هو شيء حقيقي يملك تأثيراً متصلاً ، وبهذا يكون الأمر الجوهري في فن التصوير هو تنبيه وعينا بالقيم اللمسية . [م.م.م.ث.]



لوحة ١٦٦ . الفارس يتطلع إلى وجوه رعاياه .
منمنمة من مخطوطة من القرن ١٤ قدمها سكان
براتو إلى حاميتهم روبرت من أنجو ملك نابلي ،
ويبدو شعار نابلي أعلى الترس .

لوحة ١٦٥ . أستاذ روهان . المسيح حَكماً
يوم الدينونة (المسيح الديان) . « كتاب
ساعات روهان » . دار الكتب القومية
بيارس .

Culpa iubet q̄ sic in equo ree stem mō fessor
 Et ilius armati signi sunt naq̄ professor
 Præstans referat suam sic stando figuram
 Indulge fidei subiecte respice putam
 Mentem deservam tibi semper ubiq̄ paratam
 Nam dñs micchi te dñm q̄ re fore quitam
 Et se meum nōstas n̄ precinctis quia cerno
 Rex quia virtutes sequeris tūq̄ tua sperno
 Iussa precor dignare precos audire precantis
 Sponte tibi uero fidei celo famulantis
 Præq̄ mea tibi matre precos cū supplicia mēte
 Porrigo pro Roma gentice mea mō fente
 Nūc eget ip̄a parens tutela nūcq̄ senatus
 Sensato senio rex cuius tu traboatus
 Quondam consul amor quia satis urbe Senator
 Te rogat ut culpe ne crescat sis medicator
 Indiget ip̄a tuu presenti conditione 4



Supplex quate qui regia carmina cadit
 Et tua que trudit in uncta pro bicitate
 Et audire uelis que posat nomine prati
 Et ubi sint grati uiuentes rex pie celis
 Loua lausq̄ deo tibi rex decus inde paratur
 Et tantop̄ datur cernis spes magna tropheo
 Res facienda leui uerbor̄ satis labore
 Iusta salus fore qua posatur ut mala scui
 Nūc patire uident si formido uidebatur
 Ip̄a necis dantur sic prelia dum fore nitet
 Vel quasi te mira contingere q̄ meditant̄
 Unde retardantur ne hiant uulnera duri
 Res ea completa sedabit bella uetusta
 Et unq̄ uia iusta reddet comota quiesca
 Non sunt facile que nō in pace potuntur
 Sonaq̄ planguntur senio q̄ iam uiuente
 Tempus ridebat rex dapilis p̄mis esto
 Et facias presto tuis ut pater ip̄e solebat.

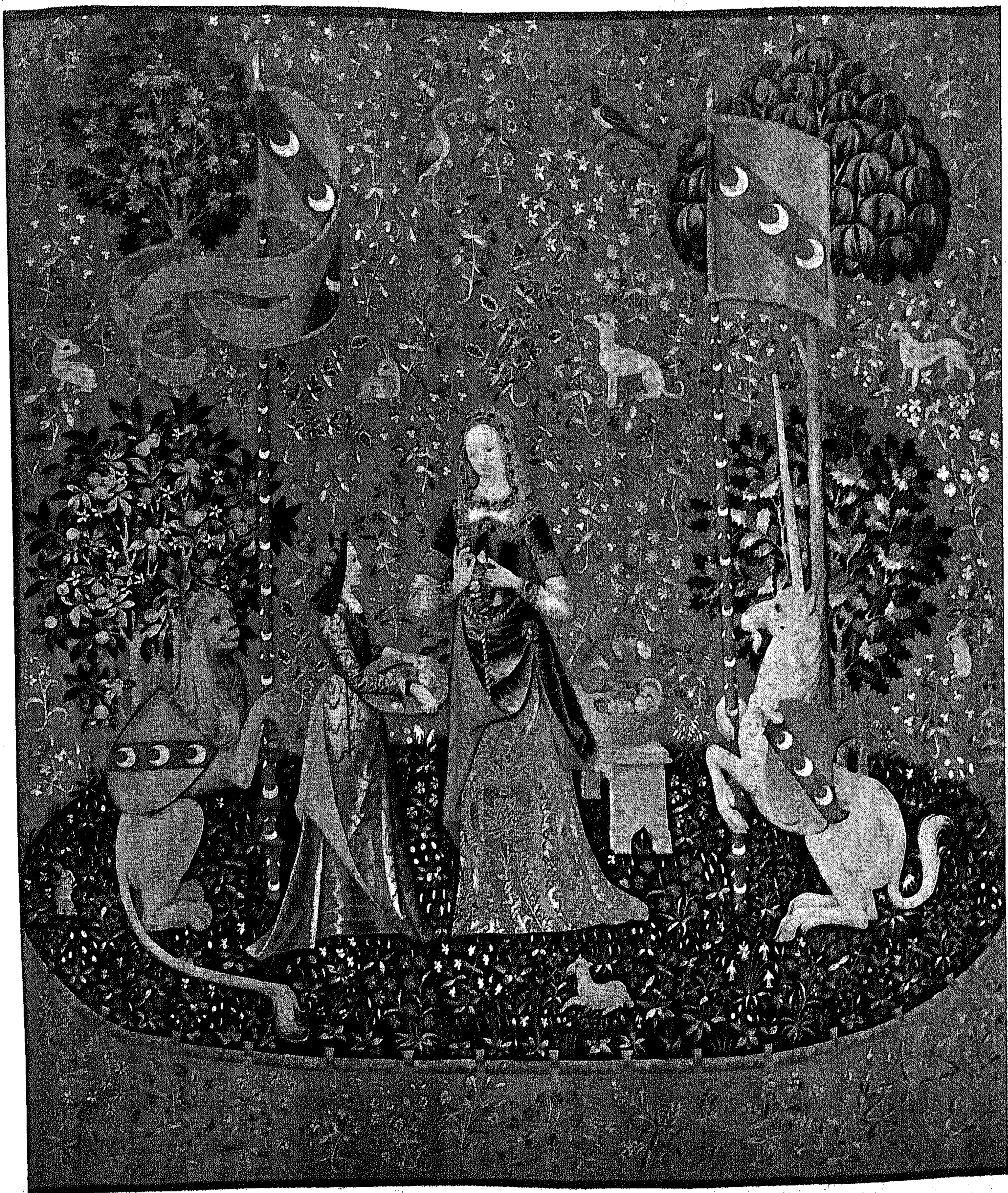
+ Eum manet anapi mentis luctantis agone
 Si uirtute tua quam sperat pace fruatur
 Confidat foli q̄ te fortuna sequetur
 Saluet ip̄a dei que ḡm p̄ssera reges
 Sublimat suat letatur condere leges.
 Sic ego spero quidem timor hinc orietur morbe
 Dep̄ dilectos longe tu pessime morbe
 Plene soli q̄m te falso putasse prouebit
 Et q̄ qui sequitur tua pessima nota dolebit.

لوحة ١٦٧ . العذراء والطفل . مدرسة
برجنديا . حجر ملون ومذهب القرن
الخامس عشر . متحف اللوفر .

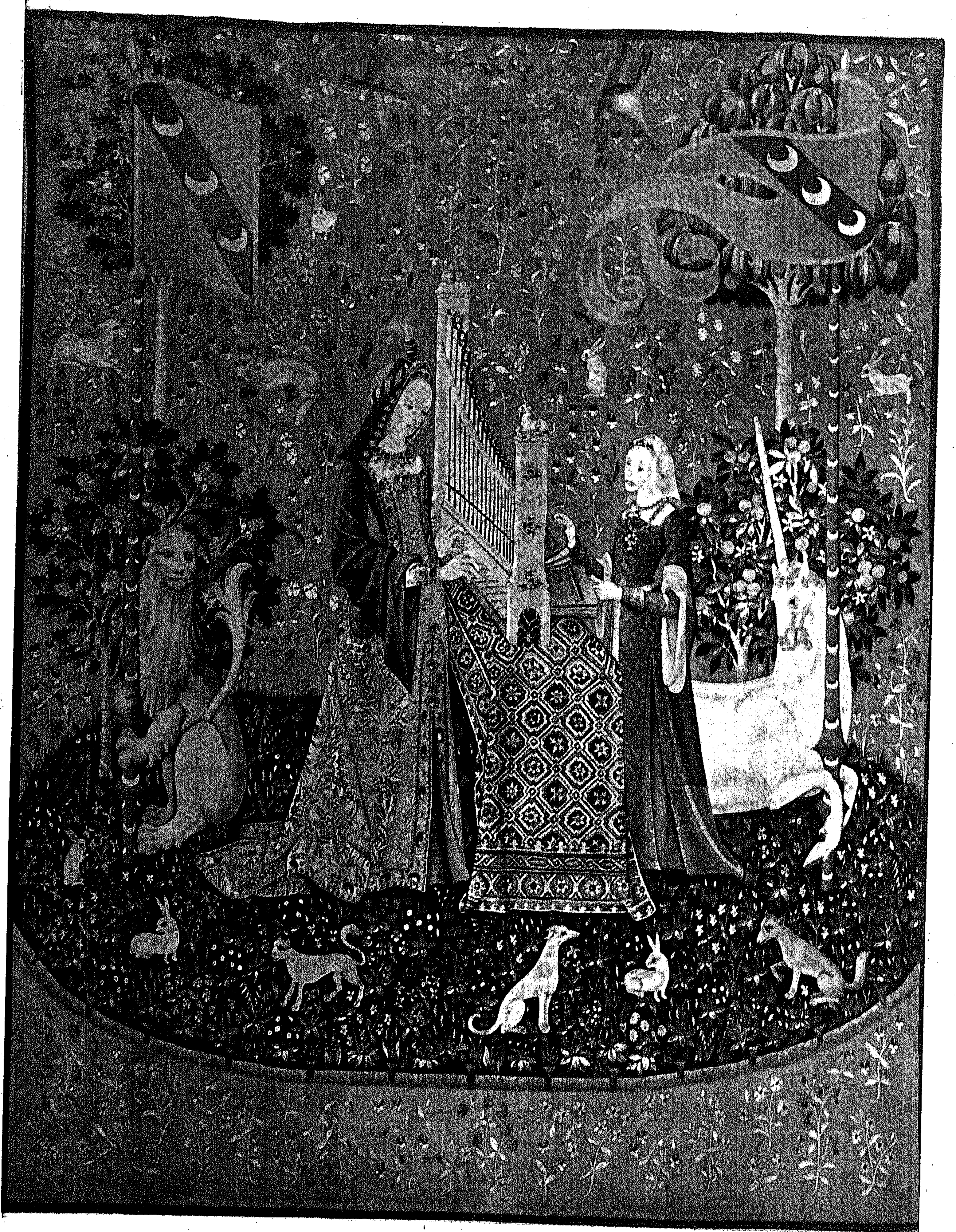




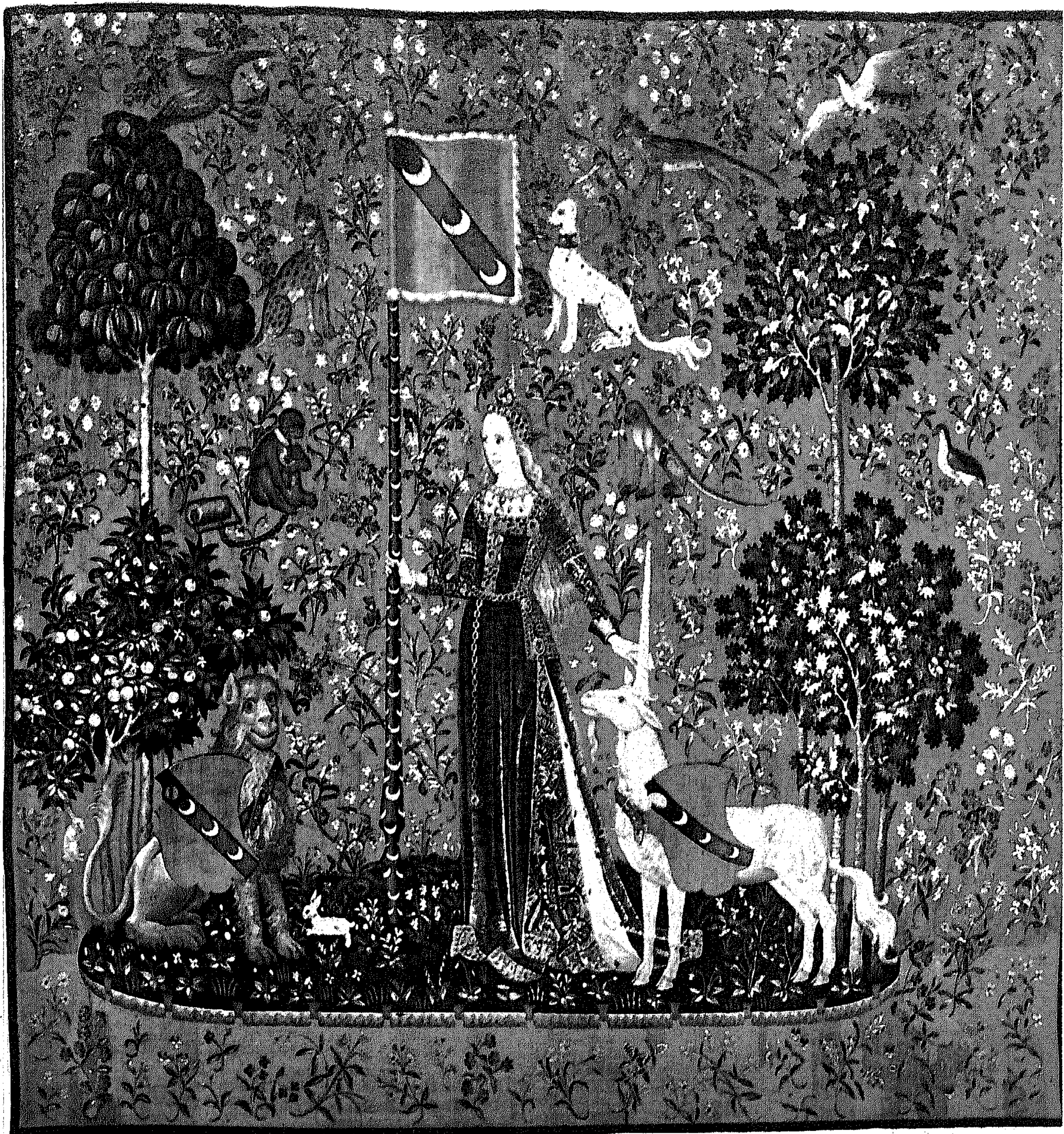
لوحة ١٦٨ . فن قوطي . نقش إنجليزى
على المرمر . الملك ميخائيل يزن الأرواح
يوم الحساب على حين تحسم العذراء
الموقف بإمالة إحدى كفتى الميزان بمسبحتها
[جزء مهترىء] وما زال هذا النقش
يحتفظ بالكثير من بهاء ألوانه . القرن
الخامس عشر .



لوحة ١٦٩: الحسنة وحيوان الليكورن الخرافي. نسجية مرشمة. حاسّة الشم. متحف كلوني.



لوحة ١٧٠: الحسناء وحيوان الليكورن الخرافي. نسجية مرشمة. حاسة السمع. متحف كلوني.



لوحة ١٧١: الحسناء وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرشمة . الحسّ . متحف كلونى .

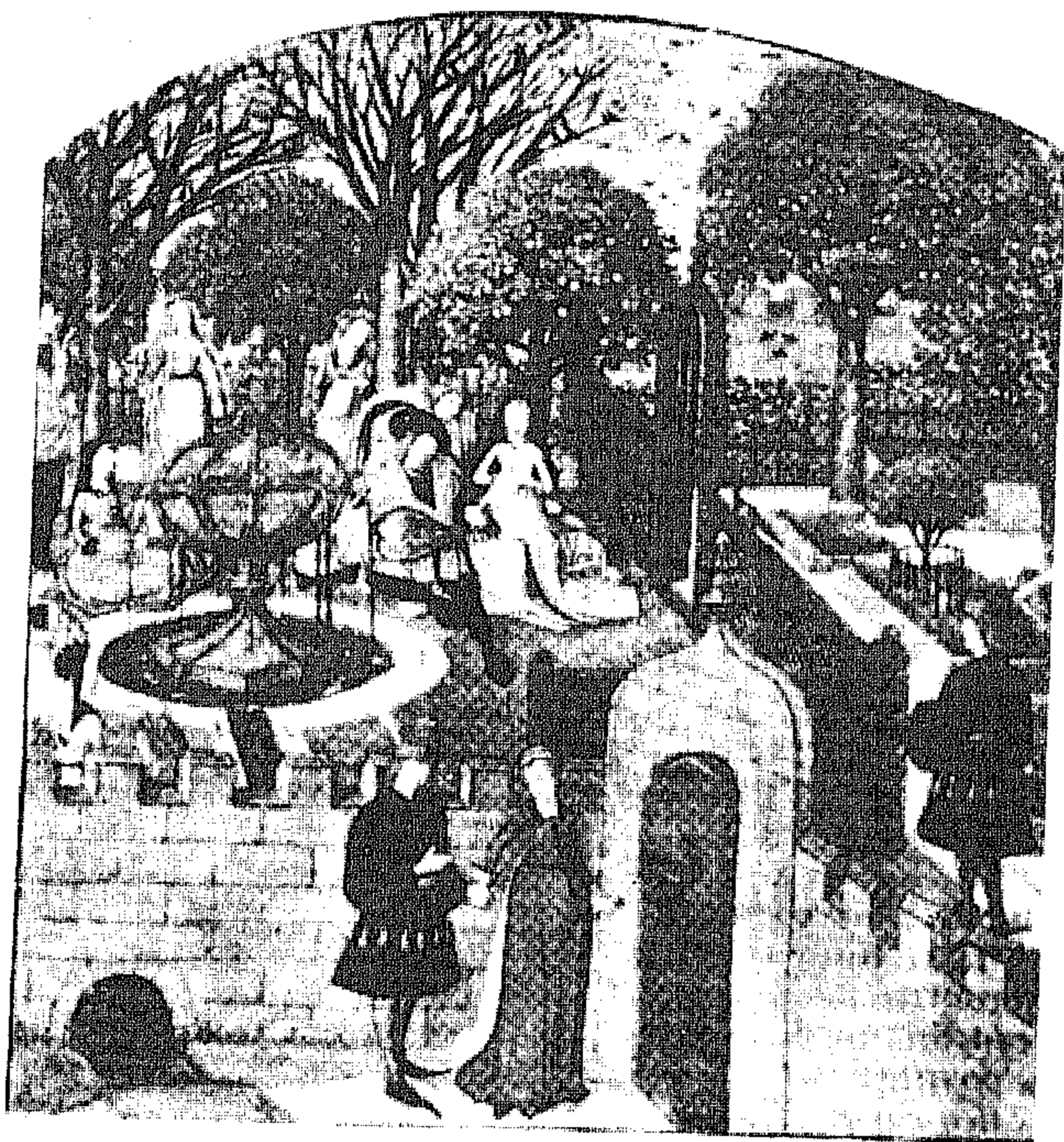


لوحة ١٧٢: الحسنة وحيوان الليكورن الخرافى . نسجية مرسمة . حاسّة التذوق . متحف كلونى .



لوحة ١٧٣: « الحسناء والليكورن » تفصيل من نسجية مرشمة ١٥٠٠ . متحف كلوني بباريس .

لوحة ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ . تصاوير العشاق .





لوحة ١٧٨ . بيتروس كريستوس : القديس إيجيليوس وهو يزن
خاتمي زواج لعروسين . متحف مترو پوليتان .



لوحة ١٧٩ . نونيو جونزالفيث من لوحة سان فنسان المتعددة
الضلفات . متحف الفنون القديمة بلشبونه .

الفصل الرابع

الفن القوطى بين صراعين : العقل والعقيدة

ثمة محاولات واسعة عرضت لتعريف الفن القوطى ، ولعل أولى هذه المحاولات – وإن جاءت سطحية – هى الذهاب إلى أن كل ما كان من المباني ذا عقد مدبب Pointedarch ينتمى إلى الفن القوطى بسبب . وما إن تبين أن العقد المدبب كان على نطاق واسع الانتشار قبل ظهور العمارة القوطية حتى عدل المؤرخون عن هذه النظرية وجعلوا سمة الفن القوطى المميّزة هى القباب المضلّعة Rib vaults ، غير أن هذه النظرية أيضاً لم تعد كافية فى تعريفها للفن القوطى ، لا سيما حين أقرّ مؤرخو القرن التاسع عشر بما كان للعصور الوسطى من أهمية وما كان للفن القوطى فيها من شأن عظيم ، إذ كان هو النتاج الأخير الذى تمخّضت عنه هذه القرون .

ولعل السبب فى اختيار المؤرخين لكلمة « قوطى » يكمن وراء إرادتهم التعبير عن كل ما يناقض الكلاسيكية من قيم وأفكار . ولهذا اتجهوا اتجاهاً مضاداً حيث معسكر البرابرة القوط . وثمة مدرستان تزعم كلتاهما أن نشأة الطراز نشأت فى حجّرها – على نحو ما قدّمت – فالفرنسيون ينفون أن يرجع الطراز القوطى إلى أصول جرمانية ويُجزمون بأنه من إبداع الفرنسيين ، فلقد كانت أولى بشائره فى « الإيل ده فرانس » ويردّ الألمان على هؤلاء القائلين من الفرنسيين بأن الفن القوطى نشأ فى فرنسا ، أن هذا الطراز كان عودة إلى فن البرابرة القوط الديناميكى الملىء بالحركة العنيفة والذى يُباين ويخالف فن الحضارة اليونانية الرومانية الذى كان ينزع إلى العقلانية أشدّ المبينة والمخالفة .

وتذهب هذه المدرسة الثانية التى احتضنها الألمان وكان على رأسها جوزيف ستريزيجوفسكى Strzygows- نك إلى أن الطراز القوطى الذى كان يتمثّل فى الكاتدرائيات القوطية إنما هو امتداد لفن العمارة الخشبية السكندنافية . كذلك ذهب وهلم فورنجر Worringer أحد رواد علم « سيكولوجية الطرز الفنية » إلى هذا

الرأى وإن خالفه في المدلول ، إذ يقول إن الطراز القوطى هو نتاج شكل من أشكال التعبير الشمالية ، وإنه نشأ منذ عصر هالشتات^(٦) وعصر « لاتين »^(٧) إلى أن عاد إلى الظهور مع طراز الباروك في شمال أوروبا . وما من شك في أن هذه النظرية فيها بعض من الحق ، ولكنها في عمومها تفقد الكثير مما تمثله من حق . فلا نزاع في أن الفن الرومانسكى قد نشأ واكتمل له نمو أشكاله الكلاسيكية وعاش عمرا طويلا في جنوب فرنسا ، كما أن الفن القوطى قد نشأ واكتمل له نموّه في شمال فرنسا ، وكان للنورمان أثر فيه مع أول نموّه ، وفي الوقت نفسه ثمة صلات جغرافية مؤكدة بين الفن الرومانسكى وبين فن البحر المتوسط مما يجعل هذا الفن الرومانسكى امتدادا لروح فن البحر المتوسط . وكذا ثمة صلات بين الفن القوطى وفن شمال أوروبا ، فما من شك في أن أسس فن البناء في العمارة الرومانسكية هي أصلا ستاتيكية « ساكنة » ، انحدرت إليها مع حضارات البحر المتوسط الكلاسيكية الزراعية . على حين أن العمارة القوطية التي أساسها « التفاعل بين الجهد والتوتر » Play of stress and strain ديناميكية « حركية » حيث التيار المهيمن على الحضارة الأوربية وقت خضوعها للبرابرة من سهوب شرق أوروبا حتى أيرلندة . ويتجلّى هذا الاتجاه أكثر ما يتجلّى في تقنيّات « فن الرسوم المطبوعة » Graphic arts^(٦٣) ولا سيما في الزخارف بخطوطها المندفقة* المتموجة التي لا يراعى فيها تماثل الأشكال الهندسية .

والحق إن السمة الأساسية لأى طراز — شأنها شأن شخصية الإنسان — تصبح أشد وضوحا مع مرور الأيام ، وهو ما ينطبق الانطباق كله على الطراز القوطى الذى بلغ ذروته مع نهاية القرن الرابع عشر وخلال القرن الخامس عشر في العمارة « ذات الألسنة السّعيرية المتوهجة » Flamboyant ، وكذا في تصاوير الطراز الدولى « International style » بخطوطها الأرابيسك الرشيق المتأودة المتسقة المنغمة . فلقد أحيّا « طراز الألسنة السّعيرية المتوهجة » بعض الأشكال اللامتماثلة والمتوجة والمدوّمة بشكل يُعيد إلى ذاكرتنا شطحات أسلوب التصوير الكلتى القديم ، حتى بتنا نتساءل هل ثمة صلة بين الاثنين أم هو مجرد تشابه عارض . هذا إلى أنه لا يجوز أن ننسى أن الكثير من هذه الأشكال كانت لاتزال تستخدم في المخطوطات المرقنة التي ظلت وقتا طويلا متأثرة بالنماذج الأيرلندية وما تفرّع عنها . وكذا أصبح الشكل الستاتيكي الذى هو أساسا شكلا كلاسيكيا — مثل الدائرة — في الفن القوطى شكلا ديناميكيا ، وذلك بالتركيز على مركز الدائرة الذى صار مُشعّا ، وهو ما يتمثل في النوافذ « التي على شكل الوردة المُشعّة من المركز » ، فسمى هذا الطراز منذ نهاية القرن الثالث عشر « الطراز المُشعّ من المركز » Radiating . ثم ما لبث « طراز الألسنة السّعيرية أن خطا خطوة أبعد خلال القرن الخامس عشر فبدت الدائرة وكأنها تدور حول محورها ، كما نشهد أيضا بعث الأشكال المؤلفة من فروع ثلاثة ملتوية ومُشعّة من مركز واحد triskeie ، وكذا ما اشتق من هذا النوع من صيغ .

ولكن هل هي مجرد مصادفة أن ظهرت روائع هذا الطراز أكثر ما ظهرت في الأقاليم التي ضمت مستوطنات الشعوب الجرمانية مثل نورمانديا وشرق فرنسا ؟ إننا نرى الفن القوطى نفسه ينطوى على إحياء لسمة موصولة كل الوصل بالحضارة الكلاسيكية ، وأعني بها المحاكاة الدقيقة للطبيعة ، وهي سمة لم تشق طريقها نحو النحت المجسّم فحسب بل تجاوزته إلى الزخارف ، وأقصد بها الصيغ الزخرفية التجريدية

(٦٣) Graphic arts هو فن الرسم فوق أسطح لاستخدامها في طبع نسخ متعددة مستنسخة من الأصل الواحد ويتم إعداد هذه اللوحة المرسومة بالقشط بالإزميل على الخشب أو الرسم بالقلم الشمع على الحجر أو الخربشة بسن الإبرة على المعدن وتحويل السطح الخشبي أو المعدني إلى مساحات مختلفة الغور والتواء . ويمكن طبع هذه المرسومات إما بلون فردى أو بألوان متعددة [م.م.م.ث] .

(*) Sweeping Line هو خط فيه اندفاق واتصال لا ترفع معه اليد إلى أن يبلغ نهايته [م.م.م.ث] .

الكلاسيكية . وفي هذا تأكيد جديد لسمة الواقعية المشهود بها لعالم البحر المتوسط التي ظل البرابرة من الشعوب الجرمانية وكذلك أيرلنده ينبذونها بإصرار وعناد . وعلى الرغم من أن الفن القوطي له وشائج لا تُنكر بشمال أوروبا وبكل ما يناقض الكلاسيكية ، فلا يسع المرء إلا أن يعترف بأن الفن القوطي لا ينبغي أن يُترك تفسيره للألمان وحدهم ، فلم يعد من الجائز الالتفات إلى النظريات العرقية المشكوك فيها لتفسير مسألة أصول الفن القوطي ، بل يجب تفسيرها بدراسة المناخ الروحي السائد في ذلك العصر والذي كان له أثره على تطور الفكر والفن في آن معا ، ومن ثم كان له أثر جوهري في التغيير الحضاري . ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن هذا التغيير هو لبّ مرحلة معقدة كافح فيها إنسان العصور الوسطى لبلوغ الاستقرار والمواءمة مع عصره .

لقد نهض عالم العصور الوسطى على أطلال الحضارة الكلاسيكية القديمة نتيجة استيعابه عنصرين عملا على تقويض تلك الحضارة ؛ وهما ما كان من أثر الغزاة البرابرة [الكلت والجرمان والسكندنافيين] من جهة ، ومن أثر الشرق من جهة أخرى ؛ وهو ما أدى إلى إفساح المجال أمام الإنسان إفساحاً واسعاً ممتداً وإن لم يسده الاستقرار ، وكذا إلى ما كان من تفاعل شديد بين القوى المتناقضة ، تفاعلٍ امتد أمداً طويلاً .

ومع ذلك ظل المحرك العقلاني للتقاليد الإغريقية الرومانية يُشكّل العمود الفقري للحضارة الجديدة التي حلّت فيها التجربة المباشرة محل المحاكاة التقليدية ، وهو ما أسفرت عنه المتع المادية المنبثقة عن الاحتكاك بكل ما هو مادي ، على نحو ما كان من أهل ذلك الزمان من استمتاع بالثراء المفاجيء وبكل ما هو متألق من الأسطح ، وبالألوان عامة ، وبالتأثيرات الخفية الناشئة عن تلاعب الأضواء والظلال . ومن هنا كان شغفهم بالأحجار الكريمة وبالزجاج والميناء ذلك الشغف الذي امتد منذ أن بدأ إلى ظهور الزواج المعشوق الملون في نوافذ الكاتدرائيات القوطية . غير أنه كان أيضاً ثمة نفور مما يجيء على مثال الواقع ، تجلّى أول ما تجلّى في تحويلهم للأشكال تحويلاً فيه غلو ، مما أتاح للخيال أن يخلق في عالم غير عالم البشر يسمو فوق الحسّ والعقل ، وهو الذي كان وسيلة المسيحية للتقرب إلى الله على غرار ما نادى به أفلاطون . وخلال هذه المظاهر المتعددة والمتباينة للفن الرومانسكي والقوطي ظلّت هذه الروحانية التي كُتبت لها السيادة هي حجر الأساس للعصور الوسطى ، واجتمعت على خدمتها الروائع التي تستجيب لها المشاعر والأحاسيس مثل أعمال الصياغة الأنيقة والتلوين الثري للزجاج المعشوق الملون وحرق البخور العطر ، ليس هذا فحسب بل وكل ما يستجيب له العقل أيضاً ، وهو ما أثرى علوم الدين ، وظل هذا وذاك على اتحاد يكمل أحدهما الآخر .

ويفسّر ما في العصور الوسطى من روحانية — حتى مع ظهور الواقعية القوطية — بقاء الاتجاه الرمزي الذي أتاح للفنانين الرومانسكيين ألا يبالوا بالمحاكاة الحقة للطبيعة ، وللفنانين القوط أن يجدوا مكاناً لهذه الواقعية ، وهو ما يتمثل في المنطق الرائع لكاتدرائياتهم . فعلى الرغم من أن هذه الروحانية ظلّت القاعدة الوطيدة للعقيدة المسيحية فقد اختلفت نظرة الفنانين الرومانسكيين وكذا نظرة الفنانين القوط نحو العالم المرئي بل ووسائلهم في التعبير عنه إحداهما عن الأخرى الاختلاف كله . فلقد ظلّ فكر العصور الوسطى زمناً طويلاً يهيمن عليه القديس أوغسطين الذي نجح في القرن الرابع في التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية ، وظلت هذه الهيمنة قروناً ثمانية وهو ما يعنى الفترة المنتهية بالرومانسكية . وفي تجاه هذا الفكر القائم على التوفيق بين الأفلاطونية الجديدة والمسيحية في الغرب وطقّ الفن البيزنطي أقدامه في الشرق . لقد كان إنسان العصور الوسطى ينفر من المظهر المادي ويشكّك في صدقة ، وإن قبله فيقبله على أنه رمز مصوّر يسير فهمه حتى على الأمي ، وأن الغرض منه هو الاستدلال العقلي على وجود الله ، حيث يقول

أوغسطين : « غير جدير بمن يحبون الله لذاته أن يقنعوا بالدلالات الظاهرة » ، وكذا أفلوطين الذى كان يؤثر التأمل العميق على الملاحظة العابرة ، إذ التأمل ينفذ إلى أعماق الشئ فيقف المرء على حقيقته الروحية التى تدل على وجود الله . وكان هذا هو الهدف الأسمى للإنسان وللفن ، ولهذا أثر أوغسطين فنى الموسيقى والعمارة — باعتبار أن العمارة ليست هى الجدران وإنما هى الفراغ بين الجدران — على الفنون التشخيصية Figurative ، لأن كلا من العمارة والموسيقى لا يُعبّران عن أشياء مريئة ، حتى ليصدق عليهما القول القائل بأن العمارة هى منطق الحجر ، والموسيقى هى رياضة الصوت . ومن هنا أبيحت تصاوير عالم المراثيات على أنها رموز فحسب أو تجسيد لعالم الأفكار . وعندما أصبحت المدرسة السكولائية صاحبة السبق حوالى عام ١١٣٠ كانت مدرسة شارتر لاتزال يسودها التفسير الرمزي للواقع معتمدة على كتابات أفلاطون الأصلية . وفى الثلاثينيات من القرن الثانى عشر عندما كانت أولى المباني المرهضة بالطراز القوطى تحت الإنشاء ، كان التأثير القوى للقديس برنار أسقف كليرفو يشتد وينمو ، وكانت نهضة المباني الأولى المصممة فى الفترة الانتقالية الممهدة للعصر القوطى . كانت ثمة ثورة حاسمة على وشك الوقوع بعد أن أخذ نفوذ دير كلونى الموصول بانتشار الفن الرومانسكى فى التقلص والزوال وحلت محله الروح الجديدة التى نادى بها السيسترسيون^(٦٤) ولم يكن القديس برنار يختلف كثيرا عن القديس أوغسطين فى نفوره من العالم المادى ، بل على العكس نراه قد غالى فى هذا الاتجاه واتخذ من ذلك ذريعة للانقضاض العنيف على فنون عصره السائدة فكان يقول : « إني لأجيز أن تكون للكنائس مجازات وسطى ممتدة فسيحة تزخر بزخارفها الأنيقة وتصاويرها المتقنة مادامت قد أريد بها تمجيد الله . أما عن منحوتات الحيوانات المسيخة العابثة وتلك المشاهد والمنحوتات التى تجمع إلى الجمال الفزع فهذه مما لا أجيز أن تقع عليه أعين الرهبان ، فحسبهم أن يشغلوا أوقاتهم بالقراءة والتأمل » . من أجل هذا كان تحريمه لتلك الأشكال المتداولة فى الفن الرومانسكى التى أسبغ عليها الزمن قداسة لا مبرر لها . وكانت هذه العودة إلى البساطة من هذا القديس ثم توجيهه للناس إلى التعلق بذات الله وتمجيدهم للعدراء بدلا من الانكباب على الفلسفة ، كان لهذا كله أثره فى أن أصبح الإنسان مشغولا بذات الله خالعا عن نفسه ما يعوق بينه وبين ذلك .

ومع مطلع القرن الثالث عشر نرى القديس فرنسيس الأسيزى يؤمن بأنه ثمة عالم يمثل الواقع الملموس ، ولعل ما قاده إلى هذا تبشيره قبل بالحب الصوفى واتخاذهِ وسيلة إلى إثبات أن معرفته لله تبدأ بمعرفته لخلقه ، ومن هنا جعل حب النجوم والطير والحيوان والنبات من حب الله . كذلك دفعت أفكار الأفلاطونية الجديدة والقديس أوغسطين التقليدية علماء العصور الوسطى إلى إيجاد « مدرسة الواقعيين » حيث كان الفكر لا انطباع الحس هو ما يتسم بسمة الواقعية ، على حين لم يكن الفكر المجرد عند « الإسميين »^(٦٥) إلا مجرد عبارات يستنبط منها العقل المبادئ العامة لكل ما هو مادى . ثم ما لبث

(٦٤) Cistercians طائفة رهبانية أسسها القديس برنارد أسقف كليرفو St. Bernard de Clairvaux (١٠٩٠-١١٥٣) الذى أنشأ دير كليرفو Abbaye de Clairvaux مهد حركة إصلاح البندكتية (١١١٥). وهو الذى نادى بشن الحرب الصليبية الثانية ، لجأ إليه الملوك والبابوات يلتمسون النصيح والمشورة ، وكانت دعوته الصوفية مناهضة لعقلانية أبيلارد Abelard (١٠٧٩-١١٤٢) وفلسفته السكولائية . وقد تميزت العمارة السيسترسية بالصرامة والبساطة .

(٦٥) Nominalists ذهب أتباع هذه المدرسة فى العصور الوسطى إلى القول بأن للكليات Universals وجودا واقعيا مستقلا عن الأشياء المحسوسة ، فى حين ذهب معارضوهم الإسميون إلى القول بأن الكليات مجرد أسماء أو أصوات .

الواقعيون مع نهاية القرن الثالث عشر أن استسلموا أمام الاسميين إلى أن قُضى على هذه المدرسة بالزوال في القرن الرابع عشر . وكان الصراع بين الواقعيين والإسميين في واقع الأمر حلقة جديدة من حلقات الجدل القائم منذ عهد الإغريق القدامى بين فلسفتي أفلاطون وأرسطو ؛ ففي مستهل القرن الثاني عشر أخذت أعمال أرسطو التي نقلها العرب ثم انتقلت إلى أوروبا بترجمة دومينيكوس جُونديسالفِي من سيجوفا لها تفرض تأثيرها شيئاً فشيئاً على فكر العصور الوسطى . وفي منتصف هذا القرن نفسه أخذ الفن القوطي الذي وُلد في سان دني St.Denis في الظهور مع نشأة الدير الذي شيّده الأسقف سُوجيه Suger ، هذا إلى أن التأثير الذي خلفه القديس أوغسطين كان لا يزال من القوة بحيث اضطر رئيس الدير أن يعترف بأنه فيما يتصل بالفن فلا معدل عن الالتجاء إلى ما هو مادي ، وذلك لقصور الإنسان وضعف روحانيته ، مما استوجب اللجوء إلى الماديات بحثاً وراء الحقيقة القدسية . ورويدا رويدا أخذ الفكر الأرسطي يغزو عقول المفكرين ، وإذا مدرسة شارتر – وهي معقل الأفلاطونية – تنزوى أمام جامعة باريس التي أنشئت عام ١٢١٥ والتي غدت مركزاً لنظرية المعرفة الجديدة الأرسطية Epistemology . وعلى الرغم من محاولات تحريم قراءة كتب أرسطو أخذ نفوذ أرسطو في الازدياد حتى تم التكامل بين الفلسفة الأرسطية والعقيدة المسيحية ، مروراً بالبرتوس ماجنوس (١١٩٣ – ١٢٧٤) وتلميذه توما الأكويني (١٢٢٤ – ١٢٧٤) أمام مقاومة مستميتة من المفكرين الأوغسطينيين . ومنذ تلك اللحظة إلى ما بعد ، احتل الإدراك عن طريق الحواس مكانة بارزة في التأمل الفلسفي بوصفه مصدراً للفكر والخيال ، وبات هو والتجربة القاعدتين اللتين ينبغى أن يبنى عليهما إدراك العالم المادي . وإذا كان الإيمان يشوبه حيناً شيء من الغموض فلقد كان العقل أقدر على تفسير العقائد . ومن هنا بُذت المثالية جانبا وعادت الحواس إلى سطوتها كاملة تشد أزرها العقلانية . كان ألبرتوس ماجنوس مفتوناً بأرسطو فأطرى فهمه للطبيعة كما أطرى قدرته على استخلاص الحقائق من الطبيعة عن طريق « التجريبية » التي تبني المعرفة على إدراك الحواس وحدها لها ، وهو ما آمن به أيضا القديس توما الأكويني .

وهكذا كان فن العصر واقعياً يتصافر والمعمار ليلغا الهدف الروحاني ، وهو ما عُرف بالفن القوطي ، وحسب المرء أن يدرك أن هذا الفن كان تحولاً من التجريبية إلى الواقعية والطبيعة . وإن ما نعرف به اليوم الحقيقة المرئية هو أنها حقيقة مباشرة ، أي أنها تُدرك عن طريق الحواس ، كما أنها في عَوَزٍ إلى الوسائل العقلانية كي تستوى وتستقيم ، ومردّ هذا إلى الدفعة العقلانية التي هي مظهر من مظاهر الثورة القوطية . ومنذ ذلك الوقت أخذ الفن يقرب من الواقعية ليس كما كانت معروفة في العصور الوسطى بل كما عُرفت حديثاً بأنها التي تقتضي الاعتراف بواقعية المظاهر المرئية . فلقد كانت المظاهر المرئية تحتل إبان العصور الوسطى قبل الثورة القوطية مكاناً وسطاً بين الوجود والألوهية التي هي الواقعية الحقّة ، فلا تُحيط بها الحواس ، كما أن من العسير على العقل الإحاطة بها لأن الألوهية لا تدرك عن طريق الوحي أو التنزيل فحسب بل هي مُدركة أيضا في « مرآة خلائقها » .

* * *

وقد وقع خلال القرن الفاصل بين افتتاح كنيسة الدير الرومانسكية العظمى في كلوني والبدء في تشييد كاتدرائية شارتر تحول هائل في النظم الاجتماعية والسياسية وأساليب الفكر بل وفي الأساليب الفنية انتهى بظهور مجموعتين متباينتين : إحداهما تضيح بالصراعات العنيفة التي كان يحدّ من غلوائها كهنوت العصور الوسطى الجبار ، وتعلو في المجموعة الأخرى الأصوات الجديدة الغاضبة المطالبة بمن يستمع إليها . وقد سرى تحت هذه المظاهر المتنوعة للفكر القوطي تيار خفي بلغ شأوا من النجاح في محاولة التوفيق بين هذه

التناقضات عن طريق تطبيق أفكار التركيب المدرسى « السكولائى » العقلانى . غير أنه لم يلبث أن تحلل في القرن الرابع عشر ، فعادت الخلافات لتبلغ حداً عصبياً على التوفيق أدى أحياناً إلى شن الحروب وأحياناً أخرى إلى الانشقاق على الكنيسة ، وبصفة عامة إلى نمو التوترات الفلسفية والفنية . واتسع الخلاف المزمّن من الناحية السياسية بين الكنيسة والدولة . والذي تمثّل في العهد الرومانسكى في الصراعات التى لم تنته بين البابوات وأباطرة الدولة الرومانية المقدسة ليشمل الصراع بين السلطات الكهنوتية والقوى الصاعدة لعدد من الممالك الأوربية الشمالية وبصفة خاصة فرنسا وإنجلترا ، فضلاً عن أن هذه الحقبة قد شهدت بداية الانفصام بين « الدولية » التقليدية للكنيسة وبين « الامبراطورية الرومانية المقدسة » وظهور الوعى القومى الذى أفسح المجال لقرون عديدة من المنافسة بين الجنوب والشمال للسيطرة على أوروبا .

فلقد اقتضى نظام الأديرة والإقطاع الرومانسكى تقسيم المجتمع إلى وحدات متفرقة تضم كل وحدة ديراً وحصناً ، وكان لهذا أثره في كبح جماح التمرد بصورة ملحوظة . وبنمو سكان المدن لم يكن ثمة مفر من الجمع بين العنصرين المتباينين كى يعيشا مشتركين معا في تلك الوحدات . فنجمت عن هذا خلافات أشد ما تكون حدة ، ولم يعد في طوع الكنيسة ما نادت به من تقسيم البشر إلى أختيار وأشرار . وحين كان الصراع بين طبقة الأرستقراطيين ملاك الأراضى وبين سكان المدن المنافسين لهم ، كان ثمة صراع مثله بين سلطان الأديرة وبين سلطان رجال الدين العلمانيين في المدن من وعظا وقسس . كذلك اشتد أوار المنافسة بين رئيس الدير وبين الأسقف ، وبين الأمير الإقطاعى وسكان المدن ، وبين رجال الدين والعلمانيين . وكان ثمة تباين فادح في حياة الأفراد بين قذارة الأكواخ التى تعيش فيها معظم الناس وعظمة قلاع الأمراء وقصور رؤساء الأديرة والأساقفة ، وكذا ما بين حياتهم اليومية وما يعدمهم به رجال الكنيسة ومن عود براقه بمتع الجنة ، وما بين الكدح الذى يعانونه في الحياة الدنيا وما يمتنونهم به من سكينه وسلام وراحة واطمئنان في الحياة الآخرة . كذلك كانت الفنون يمزقها التناقض الوجدانى بين التعبير عن آمال الإنسان في هذه الدنيا وفي الآخرة حتى وجد الفنان نفسه موزعاً بين موقف تتلاشى فيه شخصيته في خدمة ربّه وبين المنافسة الفعلية مع زملائه سعياً وراء اعتراف عالمه المعاصر به . وعلى النقيض من توحد الرعاية الفنية خلال العهد الرومانسكى الأرستقراطى توزعت الرعاية الفنية بين الفئات الاجتماعية المختلفة بالمدينة ، حتى وقفت الطبقة الأرستقراطية ورجال الدين في جانب والطبقة البورجوازية في جانب آخر .

ففى مجال العمارة سواء كان الأمر يتعلق بداخل الكاتدرائية القوطية أو خارجها نلمس إدراكاً جديداً للتعارض بين الكتل والفراغات ، والتلاعب بين جهود الرفس في اتجاه وجهود المقاومة في الاتجاه المضاد ، وبين مبدأ الجذب والتنافر الذى يبعث الحياة في كتل الأحجار الخامدة .

وفى مجال النحت نشهد الصراع بين ما هو عام وما هو خاص ، وهو ما يتجلى بوضوح في بعض منحوتات الأفراد التى نتعرف على ملامحها الشخصية فرداً فرداً ، كما يتجلى في منحوتات أخرى يقتضى الأمر التحوير فيها وفق القواعد الإيقونوغرافية ، بحيث تبدو مغايرة للصفة الفردية وحاملة صفة لا شخصية ، كما هى الحال في المنحوتات التى تمثل الأنبياء والقديسين والتى تسمو عن السمات البشرية .

وفى مجال الأدب ما لبث التعارض أن اتضح بين اللاتينية واللغات الأوربية المحلية . كما ظهر التعارض المتصاعد بين أساليب الموسيقى الدينية والدينية . وكذا تجلّى في المناقشات الأكاديمية التى لا طائل تحتها حول الطبيعة التى يزعمونها لموسيقى الأجرام والتراتيل الكنيسة التى ترتلها جوقات الإنشاد فى الكنائس ،

وكذلك حول الدراسة المجردة لعلم السمعيات Acoustics^(٦٦) النظرى بالجامعات والفن العمل لتأليف الموسيقى .

لقد حقق الطراز القوطى فى الحق معجزة فى التأليف بين هذه المفارقات جميعها ، فقد ولدت مثل هذه الازدواجات الحاجة إلى نوع من التسوية المؤقتة ، وهو ما يدل على ما كانت تتمتع به هذه الفترة من حيوية خلاقية وبراعة فكرية . وجاءت هذه التسوية على يد المذهب السكولائى الذى تبلور فى شكل الملكية القوطية Gothic monarchy والجامعة ودائرة المعارف والموسوعة الجامعة Summa والكاتدرائية إلى غير ذلك . فلا يغيب على البال أن منحوتات كاتدرائية شارتر قد أعلنت بصراحة عن طريق تمثيلاتها للفنون والعلوم أن عصر الإيمان المطلق قد ولى وبدأ الداخلون إلى بواباتها يدركون أن ليس بالإيمان وحده يسعى الإنسان إلى الخلاص ، إذ لم يعد من الآن فصاعدا ثمة معدى عن تبرير الإيمان عن طريق العقل بواسطة فروع الفنون السبع . فكان حتما أن تصبح العمارة نوعا من المنطق يجسده الحجر ، وأن يغدو النحت والزجاج المعشق الملون دائرة معارف فى شمولها ، وأن تصير الموسيقى شكلا من أشكال الرياضيات « المسموعة » . كان لا مفر من تفسير كافة التجارب بطريقة عقلانية على عكس أسلوب العصر السالف القائم على الحدس والوجدان ؛ فالله بالنسبة للفلاسفة السكولائيين هو كينونة عقلانية وخالق لكون ينبنى على أساس العلة والسبب . ومن هنا كان إدراك الكون لا يتحقق بغير استخدام الإنسان للملكاته الذهنية ، وصارت قيمة الحقيقة الفلسفية أو الفنية مرهونة بمدى ارتباطها منطقيا بهذا النظام العقلانى .

فكان كتاب أبيلار « هكذا ولا » Sic et Non بمثابة بيان مبكر للفكر القوطى المزدوج Dualistic Thinking ، إذ مضى يوجه الأسئلة فى حذق وجراءة سافرة ثم يروى الآراء المأخوذ بها فى سائر الكنائس سواء كانت تناصر الموضوع المطروح أو ترفضه . وعلى الرغم من أنه قد كشف عن الكثير من الخلافات فى التفكير إلا أنه لم يحاول التوفيق بينها . وجاء خلفاؤه التالون يجادلون فى عنف فيما إذا كان مصدر الحقيقة المطلقة يكمن فى الإيمان أو فى العلم ، فى التسليم الأعمى بما جاء على لسان أئمة الكنيسة أم بما يمليه الحس السليم فى المقولات العامة أو الخاصة . ومضوا يناقشون ما بين المعقول والمنقول من فرق ، وما بين القضية ونقيضها ، وما بين الحتمية وحرية الاختيار ، وما بين الصوفية غير العقلانية وقوة التعليل ، وما بين التطلعات الوجدانية والتنظير الفكرى ، إلى أن عثر توما الأكوينى وتلاميذه من السكولائيين على الإجابة الشافية فى المنهج الجدلى . وتمثل موسوعته اللاهوتية الجامعة Summa Theologiae محاولة شاملة للإجابة على ستمائة وواحد وثلاثين سؤالا تتناول كل ما يتعلق بموضوع الإيمان ، كما يعد كتابه هذا ذروة الروح السكولائية ، انتظمت فيه - فى نهاية الأمر - الآراء التأملية المتعارضة التى امتدت لألف سنة فى منهج

(٦٦) Acoustics فرع من فروع علم الطبيعة يختص بدراسة إصدار الصوت وبثه واستقباله واستخدامه ، ويعود إلى عهد الإغريق القدامى والحضارات المبكرة . والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Akoustikos ومعناها ما يتصل بالاستماع . ويكشف التصميم المعماري للمدرجات المسرحية Amphitheatres اليونانية والرومانية عن الحس الرهيف بالاستماع السليم عند المعماريين والعلماء القدامى . وخلال العصور الوسطى ظل علم السمعيات ، شأنه شأن غيره من العلوم فى زوايا النسيان إلى أن استعاد مكانته مع حركة ازدهار العلوم فى أعقاب عصر النهضة . ويبحث هذا العلم فى خصائص الصوت سواء داخل القاعات المغلقة أو المكشوفة ، كما يستخدم فى قياس ومعايرة النغمات الموسيقية المكونة لموسيقى الشعوب ، وكذلك فى تطوير وضبط صناعة الآلات الموسيقية [م.م.م.ث] .

منطقي واحد . كذلك جاءت إيجابيات الحجج ومثالبها التي ساقها أيلار في كتابه « هكذا ولا » بمنهج التوفيقى دليلاً على حذقي لم يبلغه أحد من قبل ، غير أنه إذا سلب هذا البناء من مقدماته أو مقاييسه انهار كله ، شأنه في ذلك شأن العقد القوطي إذا ما انتزع حجر من وسطه تداعى كله .

ومن هذا المنطلق العقلاني الرائع ظهر التعريف السكولائي للجمال الذي اعتمد وفق رأى توما الأكويني على معايير الكمال والنسب والتوافق ، لأن العقل — كما قال — يحتاج إلى النظام والوحدة أكثر من أى شىء آخر .

كان فهم الإنسان في العصور الوسطى المبكرة — ولا سيما في العصر الرومانسكى — للكون الذى يحيط به ، وكذا فهم فناني تلك العصور مستقى مما جاء في النصوص المقدسة ولم يُعَنَّ إنسان ولا الفنان نفسه بالغوص في أعماق الكون . حتى إذا ما كان للفلاسفة أن يعللوا أخذوا يربطون بين النصوص المقدسة وبين ما يميزه العقل مما ورد فيها . ولقد كان الفن أسيراً للنصوص المقدسة فلم يعرض للطبيعة إلا بالقدر الذى يصل إنسان بقدرة ربه . ومن هنا جاء الفن مُشبعاً بالرمز والتحوير اللذين أضفيا على المظهر الخارجى للأشياء أن ثمة وراءه قوة غيبية . ولقد ساد هذا الاتجاه في الفن الرومانسكى ثم استمر مع الفن القوطي في رمزية الأعداد أو ما يسمى عند العرب « حساب الجُمَّل » Symbolism of numbers • وكذا خضعت تصميمات البناء للنسب المثالية كما هى الحال في النسبة الذهبية^(٦٧) وفي المربع المزدوج Double square ، وهو ما يدلنا على أن الوسائل التجريدية قد بقيت لها أهميتها . ومع تسليمنا باستمرارية هذه الروح المبكرة خلال العصر القوطي فلا يجوز أن يغيب عن البال أن الفن القوطي يقوم أساساً على روح جديدة تغطي فيها الواقعية على التجريدية ، وهو ما نلاحظه خاصة في النحت ، حيث حلت الاعتبارات العملية محل النهج التقليدى .

وهكذا أدت الحسابات الرياضية والرمزية دوراً هاماً في الفكر القوطي ، وإن كانت أشد التصاقاً بنظرية السحر المبني على الأرقام — وهى نظرية پيثاجوراس التى تُعدّ جزءاً من علم تأويل الأرقام — أكثر من التصاقها بكل ما هو منطقي بحث في علوم الرياضة الحديثة ؛ فكان الرقم ٣ أثيراً لارتباطه بالثالوث المقدس ، يليه في الأهمية الرقم ٤ لأنه يمثل العناصر الأربعة النار والهواء والتراب والماء ، كما يمثل الاتجاهات الأربعة للصليب والأناجيل الأربعة ، يليه الرقم ٧ بوصفه مجموع الرقمين السابقين (٣ + ٤) ليمثل الإنسان الذى تتكوّن طبيعته الثنائية من الروح والجسد ، كما يؤدى حاصل ضربها إلى الرقم ١٢ الرامز إلى التلاميذ الاثني عشر والأنبياء الاثني عشر وهلم جرا . وإذا كان الرقم المقدس هو ٣ جاءت التقسيمات كلها على وفقه ؛ فقسّمت دائرة معارف قانسان من بوفيه ، وموسوعة توما الأكويني اللاهوتية الجامعة إلى ثلاثة أقسام ، وقُسّم « القياس » هو الآخر إلى ثلاثة أقسام ، وواجهات الكاتدرائيات إلى ثلاث مداخل مهية ومجاز الكاتدرائيات أفقياً إلى مجاز عريض أوسط ورواقين جانبيين ، ورأسياً إلى باكية المجاز العريض Nave Arcade والشرفة ذات العقود Triforium وطابق النوافذ المُشعّة Clearstory .

(٦٧) Golden Section قانون هندسى يونانى قديم بقى قروناً طويلة أساساً لتوافق النسب في الطبيعة والفن . وتقضى النسبة الذهبية بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلى لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى الأكبر ، وهى عند الفنانين النسبة المثالية التى يتم بها اتفاق النسب دون إخلال ، كنسبة ٣ : ٥ ، ٥ : ٨ ، ٨ : ١٣ ، ١٣ : ٢١ وهكذا [م.م.م.ث] .

وكان لكل فتحة في طابق النوافذ المشعة بكاتدرائية شارتر شباكان مستطيلان lancets يعلوهما آخر على شكل الوردية وهكذا . وفي مجال الأدب تطالعتنا القافية المثلثة للشعر اللاتيني مثل « نشيد يوم الغضب » Dies Irae ، وكذلك القافية الثلاثية Tempus Perfectum ، ذلك الابتكار الفرنسي الذي استخدمه دانتي فيهما بعد . وفي مجال الموسيقى كان القلب القوطي الأثير هو الموتيت^(٦٨) ذو الأجزاء الثلاثة ، وكان الإيقاع السائد ثلاثيا ، وأطلقوا عليه اسم الزمن التام Terza rima لأنه يرمز إلى الثالث المقدس على حين انقضى عهد القافية الثنائية بعد أن عُدَّت شديدة الصلة بالدنيا . كذلك كانت الموسيقى تدرس في مدارس الكاتدرائيات وفي الجامعات فيما بعد كفروع من فروع الرياضيات بعد أن شَبَّهوا - في مستهل القرن الثاني عشر - المغني الذي يجهل نظرية الموسيقى بالسَّكَّير القادر على الوصول إلى بيته مع جهله الطريق الذي يقوده إليه . وقد مكَّنت علوم الطبيعة وحسابات علم الصوت المؤلفين الموسيقيين من تأكيد المسافات الموسيقية التامة [البعد بين صوت موسيقى والصوت الذي يليه] ومن تثبيتها علميا ، وذلك على أسس نظرية بحثة وليس على أسس جمالية سمعية ، وهو اتجاه يمثل نزوعا إلى التوضيح بالجمال الحسي للأصوات الموسيقية في سبيل ما هو نظري وعلمي ، ولصالح الملامح الرمزية للموسيقى

وما أكثر ما أشار مؤرخو الفن - كما أسلفت - إلى القبودي الأضلاع على أنه العنصر المميز للطراز القوطي ، غير أن هذا العنصر كان عنصرا وظيفيا Functional فحسب ، وأصبح المعماري القوطي يُفسح المجال للظواهر العملية لقانون « ثقل الموازنة » Balance Weight ، وبهذا غدا المرهص بالمهندس الإنشائي المعاصر . وكانت المشاكل التي يواجهها المعماري الرومانسكي مختلفة تماما نوعاً ومرتباً ، فلم تكن رؤيته تمتد إلى أبعد من مجموعة من الصيغ والأشكال لا تتعدى ما استقر في علم الهندسة قبل من مربعات ومستطيلات ومثلثات وأنصاف دوائر لتصميم المخطط العام ، ومن متوازيات وأنصاف كرات وأشكال نصف اسطوانية في سبيل اتساق الأحجام . وعلى العكس من هذا نرى المعماري القوطي وكأنه هبط إلينا من كوكب آخر ، فإذا هو يقلب الأمور رأساً على عقب جاعلاً نقطة البداية عنده ما يتطلبه قانون الجاذبية ، فأفسح لقوى الجاذبية أفضل الحلول ، غير محتفظ إلا بحقه في تنظيم مسار تلك القوى ليبلغ هو من الجمال غايته . ومن هنا كان الجمال هو الذروة التي يتطلع إليها المعماري القوطي على حين كانت تلك الذروة عند المعماري الرومانسكي مردّها إلى اختيار الشكل قبل سواه .

وكان القبودي الأضلاع إليه توزيع الجهود وسوقها إلى الأرض كما هي الحال في مياه الأمطار التي تنساب في الميازيب المنحدرة إلى الأرض . وهيئت الأكتاف الطائرة Flying buttresses أو العُكَّازات كما كانت تُسمَّى لتلقّي قوى الجاذبية ثم التخلص منها ، كما كانت الأبراج الصغيرة ذات القمم المسنّنة Pinnacles فوق الكاتدرائية لونا من الأثقال الضاغطة التي تساعد على تثبيت المبنى . وكل واحد من هذه العناصر كان له وظيفته أول ما بدأ ثم ما لبثت أن تكوّنت منها في مجموعها أشكال جمالية مفردة في جملها . فغدت الأشكال المعمارية - بعد أن أصبحت أغماطا مجردة - تتكون من خطوط ونقاط ودخلات وخرجات تموج في تفاعل مع بعضها البعض : فالخطوط المتلاقية يقطع بعضها بعضاً وينفذ أحدها من الآخر ، الأمر الذي يدهش له

(٦٨) Motet ومعناها كلمة ، وهي تصغير لـ « كلمة » وتشير إلى نوع من الترتيل الكنسي الجماعي ، عباراته لاتينية ترجع إلى ابتهالات وضراعات وصلوات غير مدرجة بين الطقوس الدينية المعهودة . وهي كذلك ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة للموسيقى ، ثم هي أيضاً مجموعة من الكلمات الملحنة تتخللها كلمات ملحنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الكونترينط [م.م.م.ث.] .

الرأى لما تقتضيه البنية من أشكال لا تقع في الحسبان ، فإذا التعديل يلحق بوجهيات الكاتدرائيات التي كان يتجلى فيها توازن التوزيع التقليدي المأخوذ عن الفن الرومانسكى باستخدام برجين يقومان على المدخل الرئيسى المهيىب Central porch . كذلك سرعان ما حلت محل المبنى القديم ذى الأضلاع الأربعة عناصر العمارة الجديدة بعد أن لم يعد الفن القوطى يلتزم بالتمائل الهندسى للشكل الرباعى . ثم ما لبث قانون التماثل القديم أن زال كما نرى في كاتدرائية شارتر حيث نشاهد التباين بين برجيهما ، وغدا المبنى القوطى تتناوبه تغييرات كثيرة أثناء الإنشاء الذى كانت تطول مدته ، فإذا الطراز القوطى طراز يخالف الطراز الرومانسكى على الرغم من أنه جاء في أعقابه وأخذ منه شيئاً ، ونلاحظ فيه جهداً خارقاً يتمثل في أن وجهة المبنى القوطى لم تعد تأخذ بقانون التماثل المتمثل في الوجهية الرومانسكية . كذلك على حين استندت الوحدة التى سادت في العصور الوسطى على النظرة الروحانية التى ظهرت في الفن الرومانسكى رمزية مجردة تنطوى على مبادئ العقيدة الدينية ، نراها في الفن القوطى تنبثق من الواقع نفسه حتى كان الأمر في النهاية أن طغى اهتمام الإنسان بالتفاصيل المادية على الإلهام الروحاني الذى من أجله أقيم المبنى . وتجلى هذا الاتجاه الجديد أكثر ما تجلى في مجال النحت ، فلم يعد الجسد الإنسانى يناله التشويه والتحريف لكى يتخذ مكانه ضمن إطار هندسى معدي سلفاً ، مثال ذلك ما كان من حلول منحوتات الشخصوف فوق عضادق المدخل Jamb figures محل الأعمدة التى تستند عادة على أطر المدخل المعقود Archivolt . وقبل ظهور الفن القوطى وإلى ما بعد ظهوره كانت التماثل التى على الوجهية الغربية لكاتدرائية شارتر في شكل أعمدة تعلوها رؤوس كأنها التيجان . وكانت هذه الشخصوف على صورة جامدة وكأنها منحوتات بدائية تحاكى أرديتها أخاديد الأعمدة ، كما تكشف أطوالها المغالى فيها عن التضحية بالمظهر الطبيعى في سبيل الهدف المستخدمة من أجله ، وهو أن تكون أعمدة أسطوانية فحسب . وإذا الفن القوطى يجعل التماثل تستعيد مظهرها الطبيعى بدلاً من تلك الأشكال التجسفية المعدي سلفاً . فنرى في كاتدرائية شارتر نفسها بعد خمسين عاماً شخصوف القديسين على الوجهية الجنوبية وقد تجلى فيها القوام المكتمل والمرونة النابضة بالحياة .

وإذا بنا في نهاية القرن الثانى عشر نرى تماثل كاتدرائية رانس Reins تبدو وكأنها مخلوقات ترف بالحياة ، عليها ثياب طبيعية ومثخنة وضعات طبيعية وكأنها تتجاذب أطراف الحديث فيما بينها ، وكذا تبدو وكأنها ارتقت بذواتها لتحتل مواقعها الخالية في المبنى ، وهو ما يؤكد أن الواقعية لا التجريدية أصبحت هى الغاشية . ويبدو ذلك واضحاً في الزخارف المنحوتة ، فلقد كان كل شىء في الفن الرومانسكى يخضع للشكل الهندسى السائد ، فمضى المزهرفون من الفنانين يشكّلون الزخارف الإغريقية مثل زخارف « حبات العقد والفواصل على شكل البكر » والوريدات والمراوح النخيلية وأغصان النباتات المجدولة والمتعانقة والزخارف الخطية والحلزونية « مياندر » والتموجة ، وأخذوا يُزحمون القلب الواحد بأكثر من موضوع واحد تختلف خواصه وعناصره ، مثل عروس بحريّة ذات ذيلين أو النبى دانيال ومن حوله الأسود . أما الفنان القوطى فكان يستلهم فنه من الغابات والحقول غامراً أشكال تيجانه وأفاريزه بنباتات اللبلاب والسرخس والهندبا البرية والفراولة . أما التغيير الذى لحق التصوير فكان أقل مما لحق العمارة والزخارف المنحوتة ، فأخذت أشكال التصوير الجدارى الرومانسكية في الاختفاء شيئاً فشيئاً ، وبقي الترقين زمناً طويلاً متأثراً بتقنية الزجاج المعشق الملون بخطوطه المحوطة الشديدة التحديد وبدرجات ألوانه المبسوطة Flat الأحادية الدرجة والمتماثلة في كافة أجزائها لا تتخللها ظلال ولا تدرجات ، وهى مع هذا تلفت النظر ، وهذا ما ينطبق أيضاً على الطلاء بالمينا الذى بلغ وقتذاك أوجه .

وعلى الرغم من أن هذه الثورة السريعة كانت تعاونها الظروف المادية ، فلقد كانت الدفعة الأساسية

هى الرغبة المتصلة للتعبير عن أشياء مرئية لا عن أشياء فكرية . كان كل شىء يعتمد على ما هو مأخوذ عن عالم الحواس . وعلى الرغم من أن الحماسة الدينية كانت على أشدها ، والتسامى فى العمارة القوطية كان على أشده هو الآخر ، فلقد كانت الواقعية هى الغالبة على اللغة الفنية .

ولعلنا نرى فى هذا التطور ما يدلنا على يقظة الوعى الأوروبى بحرصه على أن يبنى مجده غربا غير متأثر بتقاليد الشرق البيزنطية . وغير ناس أن يأخذ من تلك القيم الجمالية فى حضارة البحر المتوسط التى ما لبثت أن بلغت أوجها مع بزوغ عصر النهضة . ولعل مرد ذلك أيضا إلى ما كان للطبقة البورجوازية الصاعدة من شأن يزيد مع الأيام ففرضت بسلطانها واهتماماتها التجارية والاقتصادية اتجاهات عملية وواقعية جديدة ، فإذا التفسيرات الرمزية والخفية ترجع القهقرى ، وإذا إيقونوغرافية القرن الخامس عشر تغدو أكثر سرديّة وأقوى عاطفية متأثرة إلى حد بعيد بالتمثيلات التى كانت تعرض فى الأسواق وبما كان فى أعياد القديسين من ميل شديد إلى الواقعية .

ولا ننسى أن هذا الاتجاه نحو « الطبيعية » الذى ازدهر خلال القرن الخامس عشر كان مع القرن الثالث عشر لا يزال محبوبا وإن كان محسوسا بوضوح ، فإذا هو يتسلل خفية إلى عالم تسوده فكرة الألوهية التى كانت مجريات الأمور منها وإليها . وعلى الرغم من ظهور النزعة الطبيعية واكتشاف العالم المرنى فلقد ظلت روح الألوهية تنبض بها القلوب وإن لم تجهر بها الألسنة ولا يناقشها العقل إلا على استخفاء ، وظل الناس عامة على صلة برّبهم إلى أن أطل القرن الخامس عشر ، فإذا رؤيتهم غير رؤيتهم الأولى ، وإذا الكون يبدو لهم خاضعا لمؤثرات خارجية ، وأن على العقول أن تتعرف تلك المؤثرات وتسبر أغوارها لتبنى عليها أمورها فى حياتها .

وفى هذه العلاقة بين العقل والكون بدت الألوهية وكأنها لا أثر لها ، ومن هنا أخذ الإنسان فى نزوته تلك يعتمد على نفسه لا على القدرة الإلهية فيما يصدر عنه ، ومن ثم كان بين نزعة الاستنارة العقلانية التى جاءت فى أعقاب عصر الإيمان الدينى وبين النزعة الإغريقية الرومانية صلة . ومضى الفكر العقلانى يأخذ مكانه خلال القرن الثالث عشر بين السكولائيين فى الجامعات وإن لم يكن قد استقل بعد ، ومن هنا نشأت الواقعية التجريبية التى أساسها الملاحظة والاختبار . وعلى الرغم من هذا وذاك كانت « المحبة » Charity المسيحية لها أثرها فى القلوب . فبعيد أن نجرّد الواقعية التى نشأت فى العصر القوطى من تأثيرها بما « للمحبة » المسيحية من سلطان . فعندما أخذ العقل المجرد يجمع حوله السكولائيين فى مطلع القرن الثانى عشر نهض القديس برنار بفكرة « المحبة » التى توقظ العقلانية بما تبث فيها من قدر من الروحانية مذكيا رأيه بقوله إن المحبة هى ذات الله ومن منح الله .

كذلك أضفى إجلال السيدة العذراء التى كانت لها مكانتها فى نفس القديس برنار وطائفة السيستريين على العقيدة المسيحية الحنان الأنثوى . فما لبثت أن حلّت صورة العذراء لأول مرة محل صورة-ابنها على المداخل المهمة للكنائس فى إقليم برجنديا البندكتى ، وأخذت الكاتدرائيات تُكرّس باسمها ، وغدت هى شفيعة المدن والدول ، فرأينا مدينة سيبينا بعد انتصارها على فلورنسا تدعى « مدينة العذراء » ، كما غدت العذراء هى شفيعة إقليم باقاريا . واندفع القديس برنار مثل غيره من الرهبان المتصوّفين يصف شعوره نحو الله مستعيرا عبارات العشق البشرى ، وكذا ذاع التعبير عن العلاقة بين الله وبين النفس البشرية بعبارات عاطفية دارجة مثل « العريس والعروس » أو « ماهما إلا جسد واحد » أو « دعه يلثم فمه فمى » . وشاع فى الدين ما شاع فى « الحب الرفيع » Courtly love من دوافع ، كما شاع فى « الحب الرفيع » ما شاع فى المسيحية من طهارة ، وأخذ الحب الدنيوى - أعنى حب الرجل للمرأة - يتشرب الروحانية شيئا فشيئا إلى

أن أصبح هذا الحب في نهاية المطاف خالصاً لله . ومع القرن الثالث عشر امتزج هذا وذاك في عشق دانتي الغامض لبياتريس ، ثم امتزج خلال القرن الرابع عشر في عشق پترارك للورا . والغريب أيضاً أن أندريه لوشاپلان Le Chapelain الذي ألّف مبحث « فن الحب » كان قسّاً . ومع القرن الثاني عشر نرى أن المسيحية قد تسلّلت حتى إلى أسطوري « الملك آرثر » و « تريستان وإيزولده » .

وفي مستهل القرن الثالث عشر اجتمع هذان التياران على حُب الله تأثراً برأى القديس فرنسيس الأسيزي . فلقد لقن هذا القديس عن أمه الفرنسية أغاني التروبادور الپروڤنسية والمآثر البطولية لفرسان المائدة المستديرة ، وعن أبيه الذي كان من رجال الأعمال فن « الحب الرفيع » إذ كان هذا الأب يختلف إلى بلاط دوقية شامپين حيث كان يشيع هذا اللون من الحب . وبما كان من أثر لهذا انتقلت حرارة القلوب ووداعة الورع إلى الفن الإيطالي على يد الفنان چوڤو في القرن الثالث عشر ، وإذا هو يتمخض مع القرن الخامس عشر عن رؤى الفردوس الخلافة على يد الفنان الراهب فرا أنجيليكو . وكانت هذه نهاية المطاف في المزج بين الحب الدنيوي والحب الإلهي ، فقد بدأت تخدم القوة الدافعة للحب الرفيع الممتزج بالعقيدة ، والتي رمزت إليها الكاتدرائيات ذات القمم الشاهقة المتسامية إلى السماء ، وذلك خلال القرن الرابع عشر بعد أن ولّى عصر بناء الكاتدرائيات العظمى . وخلال القرن الخامس عشر أفسح الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المجال للجدل اللفظي في الجامعات ، وهو ما تمثل في « قصة الوردة » Roman de la Rose الشهيرة لجيوم ده لوريس Guillaume de Lorris وإذا الشفقة الدنيوية البورجوازية Earthbound piety وكذا الشك وعدم الإيمان إذا هذه الثلاثة تحلّ محل الحب الرفيع الممتزج بالعقيدة المسيحية ، وإذا بوكاتشيو Boccaccio يتكشف له حوالى عام ١٣٥٠ عالم آخر هو عالم الفسق والفجور الذي ضمّنه كتابه « ديكاميرون » Decamer- on أو الأيام العشرة . وكانت ثمة نزعتان ، نزعة عقلانية جافة ونزعة وضعية مادية شغلنا اهتمام الإنسان ووضعته بين مشاكل الوجود والغازه يواجههما وحده من غير اعتماد على ألوهية . وبما ساعد على هذا ما فقدته الكنيسة من هبة . إذ قضت المجامع الكنسية على ما كان للبابا من سلطان دنيوي فنرى مجمع پيزا يطرد عام ١٤٠٩ اثنين من البابوات المتنافسين ، كما توعدّ مجمعا كونستانس (١٤١٤ - ١٤١٨) وبازل (١٤٣٣) خليفة المسيح بالحد من نفوذه وجعله إدارياً فحسب . بل إن الكنيسة وجدت نفسها بعد مدينة متهمه ، الأمر الذي أدّى إلى حركة الإصلاح الديني التي كان لكفاح السلطات الدنيوية في إنجلترا وفرنسا وألمانيا في سبيل استقلالها عن الكنيسة أثره في إنجاحها .

وكان السبب الأول في فقدان الكنيسة سلطتها الدنيوية فقدانها سلطتها المعنوية ، فرأينا الفيلسوف المصلح إيرازموس يعيب على الكنيسة تلك المساوئ التي انغمست فيها فيقول: « أن الأوان كى يزول هذا الثراء وتلك السلطة المطلقة وكذا مواكب النصر والمناصب العليا والمنح التي يغدقها البابا والضرائب وصكوك الغفران والخليل والبغال والحرس والأبهة ، وأن تخلص الحياة للتهجد والصوم والبكاء على خطايا البشر والعبادة والوعظ والدراسة والتأمل » . وأخذ الوعاظ المتحمسون خلال القرن الخامس عشر يملثون الدنيا عظمات في سائر أنحاء أوربا إلى أن ظهر الراهب الدومينيكانى سافونارولا بمدينة فلورنسا في نهاية القرن منادياً بالزهد والتقشف في جميع شئون الحياة حتى الفنون ، وانتهى الأمر به إلى أن حُرق حيّاً .

كان هؤلاء آخر شهود الحماسة الدينية المفرطة في التطرف ، فمنذ نهاية القرن الثاني عشر نفذت الطبقة البرجوازية الجديدة بأسلوبها العملى والعقلانى إلى الجامعات ، كما برز من بينهم رجال القانون المحترفون الذين طالبوا بحقوق الدولة القومية المستقلة عن سلطة البابا الروحية . وفي الوقت نفسه أسهم الاسميون Nominalists فكراً في التهوين من الحماسة الدينية بإنكارهم إمكانية اتصال الروح بالله عن طريق

« المحبة » ، إذ كانت جهودهم مقصورة على التجربة المباشرة التي تستند إلى الفكر المنطقي ، وإذا نيقولا من أوتركور Nicolas d'Autrecourt ينادى في مستهل القرن الرابع عشر بقوله : « ليس ثمة ما يضطرنى إلى الإيمان بوجود مالا أحسّه بحواسي الخمس ولا يقع في تجربتي » . فليس ثمة حضارة يُضمن لها البقاء إلا إذا كانت إيجابية في أسلوبها ، حيوية في انتفاضتها ، نزاعة إلى الامتداد والانتشار ، معتمدة على الثقة بالنفس . ومع القرن الخامس عشر ذهبت هذه الثقة إلى غير رجعة وإن كان قد بقي للفن القوطي مظهره الخارجى ، كما انتفض بحيوية جديدة تمثلت في أشكال متجددة مثل « الطراز المتوهج » Flamboyant بخطوطه المتحوّية المتموجة المتجاوزة كألجنة السّعر ، ومن هنا جاء وصفها بالمتوهجة . غير أن هذا كله كان إيدانا بانقراضه . إذ كان ثمة إرهابية بعصر حضارى جديد ظهر أول ما ظهر مترددا ثم ثبتت أقدامه مع القرن الخامس عشر مشكّلا عصر النهضة .

وما من شك في أن ظهور الملكية في فرنسا وما صاحبها من تركيز في سلطة الدولة كان له أثره في التغلب على خلافات الإقطاع وما يلزمه من إقليمية لصيقة به ، فتم عقد ميثاق سياسى بين الملك و النبلاء وبين النبلاء والعامّة في « الماجنا كارتا » Magna Charta بإنجلترا أساسا لحكومة ديمقراطية ، كما توطدت في فرنسا علاقة عملية بين الملك والطبقة الوسطى الحضرية تكاد تبلغ نفس الهدف . ووجد لويس التاسع سبيله للحفاظ على العلاقات الودية مع البابا حين التمس منه وعدا بأن يضمن عليه صفة القداسة بعد موته . وكما كانت الحروب الصليبية وسيلة فعالة للتوحيد بين الكثير من الفرق الأوربية المتصارعة ضد عدو مشترك واحد ، كذلك كانت قواعد الفروسية محاولة حاسمة للتوفيق بين الحب العذرى الرفيع المثالى وإشباع الحواس وإنشاء قواعد للسلوك بين القوى والضعيف ، وبين الأمير والفلاح ، وبين القاهر والمقهور .

وأنشئت الجامعة مؤسسة تجمع كافة فروع المعرفة والدراسات وتضم الشخصيات التي كرسّت حياتها للجدل الفكرى ولاحتواء كافة الأنشطة الفكرية المتنوعة في إطار عام واحد . واهتمت النزعة السكولائية بصفة خاصة بتطوير المنهج الجدلى كوسيلة فكرية موحّدة تهدف إلى إيجاد الحلول للمسائل العقلانية . وكان تكوين النقابات في المدن هو الرد على مطالب التوحيد القياسى للمهارات وضمان وحدة نوعية عن طريق التدريب على الصنعة الحرفية والاختبارات المهنية . كما كان توحيد طرق إنشاء الأقبية ونظام الأكتاف الطائفة الساندة القوطية هورّد المعمارى القوطى على مرحلة التجريب الرومانسكية . وكان ثمة مجال يسمح بالتغاير المصاحب للصفة الحضرية في إيقونوغرافية الكاتدرائية الواحدة ، وفي اختلاف الكاتدرائيات في المدن التي تميزت كل منها بصفات خاصة بها . وأخذت العمارة القوطية تحاول الربط بين المبنى والفراغ المحيط بها سواء من الداخل أو من الخارج ، فكانت العين إذا ما تطلعت إلى السطح الخارجى للكاتدرائية تلاحق الخطوط الرأسية التي لا حصر لها والصاعدة إلى الأبراج ذات القمم المستدقة ثم تمتد بنظرتها إلى السماء . ومن الداخل كانت نفس التجربة تتكرر ، فتصاعد الخطوط الرأسية نحو مستوى النوافذ ، ثم من خلال ألواح الزجاج صوب الفراغ من ورائها . وهى على النقيض من كنيسة الدير التي كانت تعتمد على استبعاد العالم الخارجى ، فقد حاولت الكاتدرائيات القوطية خلق وحده معمارية بين العالم الخارجى والداخلى معا . وكانت الدعائم والأكتاف الساندة كما تُرى من الخارج تعبّر عن قوى رفس القبوات الداخلية والقوى التي تعادها . كما تكررت الزخارف المنحوتة في الخارج على غرار إيقونوغرافية الزجاج الملون في الداخل ، وهكذا لعب الزجاج الملون دوره كوسيط يجعل الضوء الخارجى حقيقة داخلية ملموسة مسيطرة . ووجدت اللغات الأوربية المتعددة ولهجاتها لها مكانا في الأدب العلمانى ، غير أن اللغة اللاتينية ظلت هى اللغة الدولية للدراسة سواء في الكنائس أم الجامعات .

وفي الموسيقى والغناء كذلك التقت اللغات اللاتينية والدارجة القومية وامتزجت في « الموتيت »^(٦٨) المتعددة النصوص التي كانت تستعمل أكثر من نص أدبي واحد وتُنشد في نفس الوقت في الخطوط اللحنية المختلفة [. وحتى عند استعمال لغة واحدة في غناء الأصوات المختلفة للموتيت كانت نفس الوسيلة تتبع بطريقة أخرى تمثل فنا بالغ المهارة والجمال ، فكان النصّ الرئيسي يُغنى [في الصوت اللحنى الرئيسى] بصوت جهورى وبطريقة إلقائية تبرز المضمون اللغوى ، وفي نفس الوقت كان ثمة خط لحنى واحد على الأقل يتضمن نصّا آخر عبارة عن تعليق على النص الأصلي الرئيسى . ومن هنا كانت الموسيقى القوطية تمثل تكاملا بين النظرية والتطبيق يؤديان وظيفتيهما على قدم المساواة .

ومن خلال هذه المظاهر المتفرقة تجلّت الروح القوطية ، سواء في منطق القديس توما الأكويني المتسامى ، أو في الإحساس الحادّ بالزمن والحركة في المؤلفات الموسيقية أو في النحت أو التصوير أو المعمار ، وإن لم يبلغ واحد من هذه المنجزات صورة الكمال على أية حال ، ومن هنا كان لا مناص من النظر إلى الطراز القوطى على أنه تكوين حركى أكثر مما هو نهاية مستقرة ، على النقيض من المعبد الإغريقى بل ومن كنيسة الدير الرومانسكى اللذين يعتبران كلاً تاماً ساكناً يتيح لعين المشاهد في كلتا الحالتين الإحساس ببلوغ نهاية ينعم فيها بالراحة والاسترخاء ، ذلك أن جاذبية الطراز القوطى تكمن في عدم الاستقرار الذى يحول دون الإحساس بالاكتمال الموحى بالنهاية ، فالمشاهد يجد نفسه مدفوعاً في تيار من الحركة إلى أعلى بلا توقف ، إذ لا يتحقق الاكتمال في الواقع وإنما في الخيال . ألا ما أبدع الصورة التي أوردها نيكوس كازانزاكيس في كتابه « تقرير إلى الجريكو » عن أثر العمارة القوطية فيه حين قال : « كل ما في هذه العمارة القدسية يتخذ شكل القمة ، كما تغدو كل خطوطها سهاما ، فهي تفتقد المنطق الذى يسود الطراز الإغريقى المستقيم الخطوط المربع الشكل ، الذى به يهيمن النظام الإنسانى على فوضى العناصر الشاملة . ويحقق الطراز القوطى التوازن بين الجمال والمنفعة ، ممهداً للقاء بين الإنسان والإله . ذلك أن هذا الطراز يستحوذ على مشاعر الإنسان ، فيدفعه تارة إلى اللامعقولية في محاولة مخوفة بالمخاطر لاقتحام السدّة السماوية ، مستدرجاً إلى الأرض الصاعقة الطامة ، أو إلى المعقولية تارة أخرى فيقع على المنحى التعبيرى في المعمار ، وإذا هو لا يجد شكلاً متكاملًا ، إذ ليس ثمة كاتدرائية قط قد بلغت مبلغ الكمال إنشائياً ، فكل كاتدرائية ينقصها شيء قد يكون بُرجاً مستدقاً أو مجازاً ، تماماً مثلما لم تكتمل دائرة معارف قانسان أو موسوعة القديس توما اللاهوتية » .

هكذا تحققت الوحدة القوطية في طريقة التفكير الجدلى والتشييد المعمارى والتأليف الأدبى والموسيقى . فقد اتجه العقل القوطى للتوفيق بين مالا توافق بينه ، ولبلوغ ما هو غير عقلاى بأبرع وسيلة عقلانية ، ولاستغلال ما هو غير مادي بوسائل مادية . كان هدف الفكر القوطى هو استنباط منهج لفهم ما يستعصى فهمه وللتأمل فيما لا يمكن التأمل فيه . مجمل القول إن الفن القوطى نشأ بصفة عامة لعبور الهوة الساحقة بين الجسد والروح ، وبين الكتلة والفراغ ، وبين ما هو طبيعى وما هو خارق للطبيعة ، وبين ما هو وحي الإلهام وما هو تطلع وطموح ، وبين ما له نهاية وما ليست له نهاية .

ثبت المرجع

- Aubert, Marcel : **Cathédrales et Trésors Gothique de France.** Arthaud 1958.
- Chastel, André et Bères : **Art de France.** Art de France. Paris 1963.
- Clark, Kenneth : **Civilisation. A Personal View.** B. B. C and John Murray. London, 1969.
- Duby, G : **L'Europe des Cathédrales. 1140-1250.** Skira 1966.
- Duby, G : **Fondements d'un nouvel Humanisme. 1280-1440.** editions d'Art. Skira. Geneve 1966.
- Einhard The Frank : **The Life of Charlmagne.** London. The Folio Society 1970.
- Evans, Joan : **The Flowering of the Middle Ages.** Thames and Hudson. London, 1966.
- Every, George : **Christian Mythology.** Hamlyn 1970.
- Faure, Elie : **Histoire de l'Art.** Jean-Jacques Pauvert. Editeur Paris 1964.
- Ferguson, George : **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.
- Fleming, William : **Arts and Ideas.** Holt, Rinehart and Winston. New York 1961.
- Gombrich, E.H : **The Story of Art.** Phaidon Press. London, 1960.
- Hall, James : **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murray 1984.
- Hartman, John : **Books of Hours and their Owners.** Thames and Hudson.
- Huyghe, René : **Art and the Spirit of Man.** Thames and Hudson. London 1967.
- Huyghe, René : **Discovery of Art.** Thames and Hudson. London 1959.
- Huyghe, René : **Sens et Destin de l'art gothique au xxe Siecle.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1964.
- Huyghe, René : **Art and Mankind. Byzantine and Medieval Art.** Paul Hamlyn. London 1963.
- Huyghe, René : **Sens et Detin de la Préhistoire a l'art romain.** Flammarion Images et Ideés. Paris 1967.
- Janson, H.E. : **History of Art.** Prentice Hall New York 1969.
- Malraux, André : **Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale. Le Monde Chrétien.** NRF. Paris, 1954.
- Longnon, Jean & Cazelles, Raymond : **Les Très Riches Heures du Duc de Berry.** Thames and Hudson.
- Meiss, Millard : **French Painting in The time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries.** Thames and Hudson 1993.
- Meis, Millard & Beatson, Elizabeth : **Les Belles Heures de Jean, Duc de Berry.** Thames and Hudson.
- Mâle Emile : **Notre Dame De Chartre.** Paul Hartman éditeur. Paris 1948.
- Munro, Elcanor : **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York 1961.
- Philipe, Robert : **Les Métamotphoses de l'Humanité. 1300-1500. le Temps de perils.** Edition Planete. Paris.
- Philipe, Robert : **Les Métamortphoses de l'Humanité. le Temps des Cathedrales. 1100-1300.** Edition Planète. Paris.
- Swaan, Wim : **La Chathèdrale Gothique.** Fernand Nathan 1970.
- Thomas, Marcel : **The Golden Age. Manuscript Painting at the Time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.

ثبت بيلوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . (*)

- | | | |
|--|--------------|-----------------------------------|
| ١ - الفن المصرى القديم : العمارة | دراسة | طبعة أولى ١٩٧١ |
| ٢ - الفن المصرى القديم : النحت والتصوير | دراسة | طبعة ثانية ١٩٩٠
طبعة أولى ١٩٧٢ |
| ٣ - الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٦ |
| ٤ - الفن العراقى القديم | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٤ |
| ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى | دراسة | طبعة أولى ١٩٧٨ |
| ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٣ |
| ٧ - الفن الإغريقى | دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ |
| ٨ - الفن الفارسى القديم | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٠ |
| ٩ - فنون عصر النهضة | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٨ |
| ١٠ - الفن الرومانى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٣ |
| ١١ - الفن البيزنطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٣ |
| ١٢ - فنون العصور الوسطى | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٤ |
| ١٣ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند | دراسة | طبعة أولى ١٩٩٤ |
| ١٤ - الزمن ونسيج النغم
(من نشيد أبوللو إلى تورانجالىلا) | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| ١٥ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية | دراسة | طبعة أولى ١٩٨١ |
| ١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع | دراسة | طبعة ثانية ١٩٩٤
طبعة أولى ١٩٧٨ |
| ١٧ - ميكلا نجلو | دراسة | طبعة أولى ١٩٨٠ |
| ١٨ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى | دراسة وتحقيق | طبعة أولى ١٩٧٤ |
| [أثر إسلامى مصور] | | طبعة ثانية ١٩٩٣ |
| ١٩ - معراج نامه [أثر إسلامى مصور] | دراسة وتحقيق | طبعة أولى ١٩٨٧ |
| ● أعمال الشاعر أوفيد | | |
| ٢٠ - ميتامورفوزيس [مسخ الكائنات] | ترجمة | طبعة أولى ١٩٧١ |
| ٢١ - آرس أماتوريا [فن الهوى] | ترجمة | طبعة ثالثة ١٩٩٢
طبعة أولى ١٩٧٣ |

(*) (الصور الملونة بالأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينيرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو ») .

٢٢ - النبي : لجبران خليل جبران	● أعمال جبران خليل جبران
٢٣ - حديقة النبي : لجبران خليل جبران	١٩٥٩ طبعة أولى ترجمة
٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران	١٩٩٢ طبعة ثامنة
٢٥ - رمل وزبد : لجبران خليل جبران	١٩٦٠ طبعة أولى ترجمة
٢٦ - أرباب الأرض : لجبران خليل جبران	١٩٩٠ طبعة سابعة
٢٧ - روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة	١٩٦٢ طبعة أولى ترجمة
٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة	١٩٩٠ طبعة رابعة
٢٩ - مولع بقاجنر : لبرنارد شو	١٩٦٣ طبعة أولى ترجمة
٣٠ - مولع حذر بقاجنر	١٩٩٠ طبعة رابعة
٣١ - المسرح المصرى القديم : لإتيين دريوتون	١٩٦٥ طبعة أولى ترجمة
٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس	١٩٩٠ طبعة ثالثة
٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانيوس	١٩٨٠ طبعة أولى ترجمة
٣٤ - إعصار من الشرق أو چنكيز خان	١٩٩٠ طبعة ثانية تحقيق
٣٥ - العودة إلى الإيمان : لهنرى لنك	١٩٦٠ طبعة أولى ترجمة
٣٦ - السيد آدم : ليات فرانك	١٩٩١ طبعة سادسة
٣٧ - سروال القس : لثورن سميث	١٩٦٥ طبعة أولى ترجمة
٣٨ - الحرب الميكانيكية : للجنترال فولر	١٩٧٥ طبعة أولى دراسة نقدية
٣٩ - قائد البانزر : للجنترال جوديريان	١٩٩٣ طبعة ثانية
٤٠ - حرب التحرير	١٩٦٧ طبعة أولى ترجمة
٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية	١٩٨٩ طبعة ثانية تأليف
٤٢ - علم النفس في خدمتك	١٩٧١ طبعة أولى تأليف
٤٣ - مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠)	١٩٦٤ طبعة أولى ترجمة
	١٩٩١ طبعة خامسة
	١٩٥٢ طبعة أولى تأليف
	١٩٩١ طبعة خامسة
	١٩٥٠ طبعة أولى ترجمة
	١٩٦٤ طبعة ثالثة
	١٩٤٨ طبعة أولى ترجمة
	١٩٦٥ طبعة ثانية
	١٩٥٢ طبعة أولى ترجمة
	١٩٧٦ طبعة ثانية
	١٩٤٢ طبعة أولى ترجمة
	١٩٥٢ طبعة ثانية
	١٩٥٢ طبعة أولى ترجمة
	١٩٥١ طبعة أولى تأليف بالمشاركة
	١٩٦٧ طبعة ثانية
	١٩٤٤ طبعة أولى ترجمة بالمشاركة
	١٩٤٥ طبعة أولى ترجمة بالمشاركة
	١٩٨٤ طبعة أولى دراسة
	١٩٩٤ طبعة ثانية

٤٤ - مذكراتي في السياسة والثقافة تأليف طبعة أولى ١٩٨٨

طبعة ثانية ١٩٩٠

طبعة ثالثة ١٩٩٤

إعداد وتحرير طبعة أولى ١٩٩٠

٤٥ - المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية
[إنجليزي - فرنسي - عربي]

بالفرنسية

٤٦ - Ramsés Re - Couronné : Hommage Vivant au Pharaon Mort, "UNESCO" 1974 .

بالإنجليزية

٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972 .

٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ - The Miraj - Mameh : A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Eassays presented to I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

٥٠ - The Portrayal of The Prophet. The Times Literary Supplement , 31 December 1976.

٥١ - Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.

La Figuration Sacrée.

La Figuration Profane.

Plastique et musique dans l'art pharaonique.

Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقى بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣

Annuaire du Collège de France 73 e Année Paris, 11, place Marcelin - Berthelet 1973

٥٢ - المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة مواقف . عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت.

٥٣ - حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو. نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

٥٤ - رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرات ألقى بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر). فبراير ١٩٨٩ .

٥٥ - سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا « التكنوبوليس » فى العالم العربى . بحث مقدم إلى ندوة « العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى » بمعهد العالم العربى بباريس (مارس ١٩٩١) .

٥٦ - الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرات ألقى بندوة الثقافة والعلوم . دى . دولة الإمارات العربية المتحدة فى نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى . مكتبة لبنان .

موسوعة الفن المصرى القديم . دار الشروق .

موسوعة فنون عصر النهضة [الرينيسانس . الباروك . الروكوكو] . دار الشروق .

الزمن ونسيج النغم . من نشيد أبوللو الى تورانجاليللا .

فهرس

الصفحة

الموضوع

الفنون الأوروبية في عهود الفرنجة

توطئة

الأسرة الميرونجية

الأسرة الكارولنجية

الأسرة الأوتونية

الفصل الأول : الفن الرومانسكى

طراز الأديرة الرومانسكى

٣٩ دير كلونى

٥١ عمارة طراز الأديرة الرومانسكى

٥٧ منحوتات طراز الأديرة الرومانسكى

٧٩ التصوير والفنون الزخرفية في الأديرة الرومانسية

الفصل الثانى : الطراز الإقطاعى الرومانسكى

٩٧ الغزو النورماندى ونسجية بايو المطرزة

١٠٧ ملحمة رولان

١١٧ عمارة النورمان برج لندن

١٢٥ كنيسة سانت إتيان وكنيسة سانت ترينييه

١٣١ الفكر المسيطر على طراز الإقطاع الرومانسكى

الفصل الثالث : الطراز القوطى

١٣٩ جزيرة فرنسا . كاتدرائية نوتردام ده پارى

..... الكاتدرائية القوطية

١٤٧ كاتدرائية شارتر

١٤٩ عمارة كاتدرائية شارتر

١٨٣ منحوتات كاتدرائية شارتر

٢٠٥ الزواج الملون المعشق بكاتدرائية شارتر

٢٢١ الطراز القوطى الدولى

الفصل الرابع : الفن القوطى بين صراعين : العقل والعقيدة

٣٠٥ ثبت المراجع

٣٠٩ ثبت بيليوجرافى لكاتب هذه السطور

٣١٢ فهرس

* إنجازاته :

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدى أبى سمبل ، كما أنشأ معاهد : الباليه ، والكونسيرفتوار ، والسينما ، والفنون المسرحية ، والنقد الفني الذي انتهى إلى أكاديمية الفنون . كما أنشأ قُصور الثقافة في أنحاء مصر ، وأعاد تكوين أوركسترا القاهرة السيمفوني ، وأقام قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقي ، وأنشأ فريق باليه أوبرا القاهرة وفريق أوبرا القاهرة ، كما أنشأ عروض الصوت والضوء بالأهرام والقلعة والكرنك ، وأوفد معارض الآثار المصرية في الخارج لأول مرة بأوروبا واليابان والولايات المتحدة ، كذلك أنشأ مُتحف مراكب الشمس ، ومُتحف المثال محمود مختار ، ودار الشجيات المُرسمة ، ودار الكتب القومية بكورنيش النيل ، وأقام العيد الألفي لمدينة القاهرة طوال عام ١٩٦٩ .

* مؤلفاته :

له أكثر من خمسين كتابًا ، ما بين مؤلف ومُترجم ومُحقق ، من أهمها :

- موسوعة تاريخ الفن : العين تُسمع والأذن ترى (١٩ مجلدًا) .
- ترجمة أعمال الشاعر أوفيد (منسُخ الكائنات وفن الهوى) ، وأعمال جبران خليل جبران ، وتحقيق كتاب المعارف لابن قتيبة .
- « مذكراتي في السياسة والثقافة » .
- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بالإضافة إلى مؤلفات بالإنجليزية والفرنسية .

* من الأوسمة والميداليات والجوائز :

- وسام الفنون والآداب الفرنسي (١٩٦٤) .
- وسام اللجيون دونير (وسام جوقة الشرف) الفرنسي بدرجة كومان دور (١٩٦٨) .
- الميدالية الفضية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد أبو سمبل وآثار النوبة .
- الميدالية الذهبية لليونسكو ، تقديرًا لجهوده من أجل إنقاذ معابد فيلة .
- جائزة الدولة التقديرية في الفنون (مصر) عام ١٩٨٨ .

يحول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادنا فن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختلجا فنون القرن الثامن عشر . وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالي : الفن المصري ، فن العراق [سومر وبابل وأشور] ، الفن الفارسي ، الفن الإغريقي ، الفن الروماني ، الفن البيزنطي ، فن العصور الوسطى ، الفن الإسلامي ، فن عصر النهضة الأوروبي [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك] ، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو] .

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير . وجميع ما في هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتب المؤلف فيها بما كتب عنها مُصدراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معترفاً كما عبروا ، لكنه عن نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا ، يتوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى ، قد يختلف معهم وقد يتفق . فما جاء عن اتفاق ليس مرده إلى أن المؤلف ناقل وإنما هو اتفاق في المشاهدة واتفاق في الحكم ، وما جاء مخالفنا فهو رأى المؤلف الذي خالف به آراء من سبقوه . كذلك خصص الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الجليل من تفصيل وتطويل تصحبه مجموعة من الشرائط التي تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم .

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيئتها التي عنها أخذت ومنها استنبطت . وهذا العرض الصادق الأمين نقروه في عبارة طليئة مشوقة ، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة ، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً .

وتتضم الموسوعة إلى هذا زائداً من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف في النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما . ولقد حرص المؤلف على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بسكان ألا يضيف عليها سمة التخصص ، بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جبهة القراء ، فهذه أول موسوعة في الفن يقدمها المؤلف للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم ، وهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها ، وعرف بخصائصها ، وأرسى لها أسسها التي قامت عليها ، وأحصى لها معجزاتها التي برزت بها ، وتحدث عن فلسفتها التي أوحى بها وجلتها لنا فناً .

الناشر